Revista Iberoamericana

Organo del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana

PUBLICACIÓN A CARGO DE:

Director Literario (1957-1559):
ARTURO TORRES RÍOSECO,
University of California, Berkeley, Calif. U. S. A.

Director-Editor *(Managing Editor)*:
ALFREDO A. ROGGIANO,
State University of Iowa, Iowa City, Iowa, U. S. A.

Secretario Ejecutivo-Tesorero

MARSHALL NASON,
Box 60, University of New Mexico, Albuquerque, New Mexico.

Jefe, Sección Anuncios *(Advertising Manager)*:

FRANK DAUSTER,
Box 580, Rutgers University, New Brunswick, New Jersey.

COMISIÓN EDITORIAL (1957-1959):

Fernando Alegría, *(University of California, Berkeley)*; Enrique Anderson Imbert, *(University of Michigan,, Ann Arbor, Michigan)*; José A. Balseiro *(University of Miami, Coral Gables, Florida)*; Arnold G. Chapman, *(University of California, Berkeley)*; John E. Englekirk *(Tulane University, New Orleans)*; Luis Monguió, *(University of California, Berkeley)* y Francisco Monterde, *(Universidad Nacional Autónoma de México, México)*.

MESA DIRECTIVA DEL INSTITUTO INTERNACIONAL DE LITERATURA IBEROAMERICANA

PRESIDENTE

Andrés Iduarte, *Columbia University, New York.*

VICEPRESIDENTES

Julio Jiménez Rueda, *Universidad Nacional Autónoma de México;*
José Vázquez Amaral, *Rutgers University;*
Daniel S. Wogan, *Tulane University.*

SECRETARIO EJECUTIVO - TESORERO

Marshall Nason, *University of New Mexico.*

PROSECRETARIO

Sabine R. Ulibarrí, *University of New Mexico.*

DIRECTOR - EDITOR

Alfredo A. Roggiano, *State University of Iowa.*

DIRECTOR LITERARIO

Arturo Torres Ríoseco, *University of California, Berkeley.*

COMISIÓN EDITORIAL

Fernando Alegría, *University of California;* Enrique Anderson Imbert, *University of Michigan;* José A. Balseiro, *University of Miami;* Arnold G. Chapman, *University of California;* John E. Englekirk, *Tulane University;* Luis Monguió, *University of California*; Francisco Monterde, *Universidad Nacional Autónoma de México.*

NORMAS EDITORIALES Y DE INTERCAMBIO

1. Según el artículo tercero de los Estatutos del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana la REVISTA IBEROAMERICANA es el órgano del Instituto. En su consecuencia, la Comisión Editorial de de la REVISTA sólo podrá considerar para su aceptación y publicación artículos y notas cuyos autores sean miembros del Instituto.

2. Se recomienda que en los manuscritos de artículos y notas presentados para su publicación se sigan, en forma y estilo, las normas de "The MLA Style Sheet" publicado en *PMLA*, lxvi (1951).

3. A los colaboradores residentes fuera de los Estados Unidos, que no tengan a mano la publicación indicada en el párrafo 2, se les ruega muy encarecidamente que envíen sus manuscritos redactados y mecanografiados en forma y estilo propios de las revistas eruditas, para así facilitar su adaptación a nuestros cánones tipográficos.

4. La REVISTA IBEROAMERICANA sólo publicará artículos aceptados por sus directores, quienes serán asesorados por la Comisión Editorial "Ad-hoc". Los artículos rechazados no se devuelven a sus autores. Tampoco se les dará razones de su rechazo, por considerarlas obvias. Las ideas contenidas en los artículos que se publiquen pertenecen al autor, quien será único responsable de las mismas.

5. Los artículos, notas y reseñas deberán ser enviados simultáneamente al Director Literario y al Director-Editor.

6. Todo lo referente a CANJE y demás intercambio de publicaciones con casas editoras, instituciones o autores deberá hacerse por intermedio del Director-Editor, y a tal efecto se ruega dirigirse al mismo: Department of Romance Languages, State University of Iowa, Iowa City, Iowa, U. S. A.

7. Todo lo referente a suscripciones, compras, órdenes de pago, etc., en que sea menester la intervención de la Tesorería, deberá hacerse por intermedio del Secretario Ejecutivo-Tesorero, y a tal efecto se ruega escribir a: MARSHALL NASON, Box 60, University of New Mexico, Albuquerque, New Mexico, U. S. A.

8. Cualquier otra consulta cuya respuesta no esté encuadrada en los términos de los párrafos anteriores, deberá hacerse al Director-Editor.

Esta REVISTA aspira a constituir, gradualmente, una vital representación de los grandes valores espirituales de la creciente cultura iberoamericana.

Sus directores, así como el Instituto, quieren hacer vivo el lema que cifra el ideal de su obra: A LA FRATERNIDAD POR LA CULTURA.

Se reflejará en sus páginas una clara imagen del pensamiento de Iberoamérica.

CANJE

Para Canje, envíos de libros, revistas y todo otro intercambio cultural, dirigirse a:

REVISTA IBEROAMERICANA

Director Editor: ALFREDO A. ROGGIANO. *Department of Romance Languages, State University of Iowa, Iowa City, U. S. A.*

SUMARIO

EDITORIAL

Pág.

El Octavo Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana 241

ESTUDIOS

LUIS MONGUIÓ, El negro en algunos poetas españoles y americanos anteriores a 1800 245

ARTURO TORRES RÍOSECO, La huella de Quintana en la literatura hispanoamericana 261

ALFREDO A. ROGGIANO, Roberto F. Giusti y la Revista "Nosotros" 273

LUIS LEAL, Vicente Riva Palacio, cuentista 301

ANGEL LUIS MORALES, Puerta al tiempo en tres voces 311

JOSÉ FERRER CANALES, Huellas de José de Diego 323

NOTAS

FRANCISCO MONTERDE, Gabriela Mistral 333

JOHN VAN HORNE, El mérito de la "Araucana" 339

RUTH S. LAMB, La poesía de Salomé Ureña de Henríquez. . . . 345

MARÍA TERESA BABÍN, Expresión de Puerto Rico en la literatura contemporánea 353

CESÁREO ROSA-NIEVES, Preludio al tema del modernismo en Puerto Rico 359

RESEÑAS 365

NOTICIAS DE IBEROAMÉRICA 435

PUBLICACIONES RECIBIDAS 449

EDITORIAL

El Octavo Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana

El Octavo Congreso de nuestro Instituto se efectuó en Puerto Rico a fines de agosto de 1957. Auspiciado por el Departamento de Estado de Puerto Rico, por la Universidad de Puerto Rico y por la Universidad Interamericana de San Germán, el Congreso tuvo un éxito extraordinario.

El tema del Octavo Congreso fue anunciado como "La literatura del Caribe" y para hacer posible la aceptación de otros trabajos que no cabían en esta definición hubo que extender a cuatro días el período de reuniones sentando así un precedente grato a los miembros del Instituto.

Además de la asistencia de muchos miembros del Instituto que fielmente acuden a estas reuniones, la presencia de dos grandes maestros europeos, Marcel Bataillon, del Collège de France, y William Atkinson, de la Universidad de Glasgow, contribuyó a dar realce al Octavo Congreso. También honraron estas reuniones la gran poetisa brasileña Cecilia Meireles y los escritores Benjamín Carrión, Hernán Díaz Arrieta, Juan Marín, A. Tamayo Vargas y Rogelio Sinán. Hicieron acto de presencia también escritores puertorriqueños como Enrique Laguerre, Nilita Vientós Gastón, C. Rosa Nieve y Arturo Morales Carrión, españoles como Francisco Ayala y norteamericanos como Muna Lee.

No es éste el momento de discutir el alto valor de las muchas ponencias presentadas ya que los miembros del Instituto

las podrán leer en la *Memoria* del Octavo Congreso. Cabe sí mencionar la profunda significación cultural de estas conferencias y el fuerte tono de americanismo que ellas adquirieron.

Las sesiones tuvieron lugar en el hotel Caribe Hilton, en la Universidad, en Río Piedras y en la Universidad Interamericana, en San Germán. El éxito del Octavo Congreso se debe en primer lugar a la generosa ayuda del gobierno de Puerto Rico cuyo gobernador don Luis Muñoz Marín saludó a los asistentes en el Palacio de La Fortaleza. El Subsecretario de Estado, Dr. Arturo Morales Carrión, además de patrocinar el Congreso, de trabajar incansablemente en su organización y de acompañar a los miembros en su jira por San Germán y La Parguera, tomó parte activa en las deliberaciones y cerró con hermosas palabras el Congreso. La alcaldesa de San Juan, Sra. Felisa R. Gautier, fiel a su establecida reputación de hospitalidad, festejó a los congresistas con una velada musical. El Rector de la Universidad, Dr. Jaime Benítez, dio la bienvenida a los miembros en el salón de honor de ese plantel de enseñanza y el Dr. Ronald Bauer nos acogió en la Universidad Interamericana con su habitual cortesía. El municipio de San Germán "echó la casa por la ventana" al recibirnos.

La comisión de selección de trabajos que estuvo a cargo de E. Anderson Imbert, John Englekirk, Luis Monguió y A. Torres-Rioseco, trabajó en amable tarea de equipo y llegó a resultados unánimes en la selección final de las ponencias.

El trabajo de la organización general del Octavo Congreso estuvo en manos de nuestro Presidente, José Balseiro. Sus desvelos y actividad hicieron posible el éxito del mismo. En estas labores fue secundado eficazmente por el Dr. Morales Carrión y por nuestro admirable secretario, Marshall Nason, sobre cuyos robustos hombros pesaba la responsabilidad de coordinador mayor.

El éxito del Octavo Congreso establece ya en forma definitiva la solidez del Instituto y es promesa de futuros triunfos. Frente a la magnitud vacía de las grandes cifras nuestra pequeña asociación crece en calidad, en vitalidad humana, en espíritu gremial. El espíritu de América —de toda la América— habla por nosotros. Más allá de la experiencia intelectual, más allá aún de la cultura, andábamos buscando un símbolo espiri-

tual que nos uniera. Parece que en Puerto Rico, isla tan chica que se pierde en el mar, hemos hallado la gran revelación.

Y ahora miremos hacia el futuro, sigamos en la hermosa faena que se nos ha encomendado y dentro de dos años continuaremos nuestras conversaciones de amigos, en las dos instituciones que generosamente nos invitan, Rutgers y Columbia, bajo la presidencia de Andrés Iduarte.

A. T. R.

ESTUDIOS

El negro en algunos poetas españoles y americanos anteriores a 1800

DE todos es conocido el estallido de poesía afroamericana ocurrido por la segunda mitad del tercer decenio de este siglo.[1] Tal movimiento poético que valoriza la aportación africana al complejo cultural hispanoamericano, que utiliza elementos melódicos y plásticos de la vida negra, que proclama

[1] El uruguayo Ildefonso Pereda Valdés (1899) inició con *La Guitarra de los negros* (Montevideo, 1926) la serie de sus obras poéticas (paralelas a sus estudios sociológicos) de carácter afroamericano. Simultáneamente, en Puerto Rico, producía Luis Palés Matos (1898) su poesía afroantillana, aunque no la recogiera en volumen hasta más tarde *(Tuntún de pasa y grifería, Poemas afroantillanos* [San Juan de Puerto Rico, 1937]). Igual hacían en Cuba Emilio Ballagas (1910-1954) *(Cuaderno de poesía negra* [La Habana-Santa Clara, 1934]), Regino Pedroso (1897), Ramón Guirao (1908) y otros más. De 1930 y 1931 son, respectivamente, *Motivos de son* y *Sóngoro cosongo,* los dos primeros de los cinco o seis libros de Nicolás Guillén (1902) que vienen considerándose paradigmáticos de este movimiento poético. Dentro de él están también poemas del peruano Enrique López Albújar (1872) *(De la tierra brava, Poemas afroyungas* [Lima, 1938]), del dominicano Manuel del Cabral (1907) *(Trópico negro* [Buenos Aires, 1941], del panameño Demetrio Korsi, y tantos más. En fin, desde 1935 hasta la fecha se han publicado ya hasta cinco (por lo menos) sobradamente conocidas antologías de poesía afroamericana (Ballagas, *Antología de poesía negra hispano americana* [Madrid, 1935]; Pereda Valdés, *Antología de la poesía negra americana* [Santiago de Chile, 1936]; Guirao, *Orbita de la poesía afrocubana, 1928-37* [La Habana, 1938]; José Sanz Díaz, *Lira negra* [Madrid, 1945]; Juan Felipe Toruño, *Poesía negra, Ensayo y antología* [México, 1953]), varias de las cuales han obtenido más de una edición.

la reivindicación social, económica y artística del americano de color prieto, me parece insertarse en el general movimiento nativista que se produjo en toda América en los años subsiguientes a la Primera Guerra Mundial. En términos de historia cultural me parece parte de la reivindicación del derecho de América y lo americano —europeo o indio o negro que sea de origen, o producto completamente nuevo de este continente— a la paridad por lo menos con los valores culturales europeos que hasta entonces se habían considerado aquí el verdadero, por no decir el único, cogollo de cultura, de la Cultura. Y en términos de historia de la literatura me parece una de las diversas maneras con que en la más espléndida manifestación de la americana, su poesía, se logró salir de las obsesiones artísticas esencialmente europocéntricas del modernismo, hijo de otra circunstancia.

La poesía afroamericana se nos presenta así como una de las afirmaciones de ese derecho de América a que antes me refería: la afirmación literaria de un valor vital y cultural hispanoamericano, el negro y lo negro, antes ignorado o soslayado o despreciado. Precisamente porque ya ahora tal afirmación no encuentra contradictores, se advierte que esta poesía va subsumiéndose en el común acervo de la más reciente poesía americana que me agrada llamar total y que, rica de substratos y consciente de ellos, se siente cada día más "segura" de sí misma (sicológicamente hablando), más ajustada a su mundo. Por ello podemos también empezar a mirar a la poesía afroamericana de los años de mil novecientos veintitantos a mil novecientos cuarenta y tantos con ojos relativamente objetivos de historiadores literarios.

Por eso también el presente trabajo busca la perspectiva histórica. Consiste simplemente en algunas calas exploratorias en la antigua poesía no dramática[2] escrita en España y en

[2] La presencia del negro en el teatro es mucho más conocida. Varios personajes negros aparecen ya en las farsas de Diego Sánchez de Badajoz en el siglo XVI, todos hablando lo que pudiéramos llamar "castellano negro". (Ver *Recopilación del Bachiller Diego Sánchez de Badajoz* [Sevilla, 1554], ed. Vicente Barrantes, 2 tomos [Madrid, 1882-86]; farsas "teologal", "de la Fortuna", "de Moysén", "de la hechicera", y "de la ventera"). Criadas mulatas y esclavos negros figuran en comedias de Lope de Vega, por ejemplo, *Servir a señor discreto, Amar, servir y esperar, La victoria de la honra, Los melindres de Belisa,* etc. (Ver Ricardo del

Hispanoamérica antes de 1800, en busca del negro en ella, tratando sobre todo de percibir la manera con que algunos poetas de otros tiempos lo han mirado, ya que creo que el estudio de los ángulos de visión adoptados por los poetas del pasado y los poetas de la reciente escuela puede ser uno de los medios de entrada a la mejor comprensión de la poesía afroamericana de los años últimos.

* * *

Negros los había habido en la Península ibérica postvisigótica —tanto en los territorios cristianos como en los musulmanes— por lo menos desde el siglo XI.[3] Y respecto a América no hará falta recordar que probablemente los primeros que acá vinieron fueron los que se le autorizó a llevar consigo a Nicolás de Ovando en su flota de 1502, ni será tampoco necesario repetir que por 1810 había en los territorios españoles de este

Arco y Garay, *La sociedad española en las obras dramáticas de Lope de Vega* [Madrid, 1942], págs. 619 y sgts.; y el apartado "Los negros" en la magnífica obra de Marcos A. Morínigo, *América en el teatro de Lope de Vega* [Buenos Aires, 1946], págs. 144-5). Y no hará falta recordar el encantador entremés *El negrito hablador y sin color anda la niña*, de Luis Quiñones de Benavente (1589?-1651) (Ver sus *Entremeses, loas y jácaras*, ed. Cayetano Rosell, tomo II [Madrid, 1874], págs. 29-39). Referencias a negros en obras de Lope de Rueda, Simón Aguado, Diamante, etc., en Horacio Jorge Becco, *El tema del negro en cantos, bailes y villancicos de los siglos XVI y XVII* (Buenos Aires, 1951).

[3] Ver Charles Verlinden, *L'esclavage dans l'Europe médiévale: I. Peninsule Ibérique; France* (Bruges, 1955), págs. 133, 174, 210, 224-5, 271, 529, 566-7, 615, 618, 624, 837, 383, 842. Las referencias a negros en España se extienden en esta erudita obra a más que los siglos medioevales. De ella se desprende que en textos de archivos cristianos aparecen referencias desde el siglo XI a "captivos nigros", etc., y que en textos de formularios notariales hispanoárabes se estampan fórmulas de transacciones en esclavos sudaneses o guineos. Esclavos de guerra y de trata debieron ser pues los antecesores de los numerosos negros y mulatos que llegaron a tener sus propias cofradías en Barcelona desde 1455, en Valencia desde 1472 (existía todavía en 1586), y en Sevilla donde en 1475 hubo que establecer un juzgado especial para la gente de color, el nombre y la calidad de cuyo juez son conocidos: "Juan de Valladolid, negro, nuestro juez y mayoral de los dichos negros y negras, loros y loras". En Andalucía continuaron siendo numerosos los negros durante los siglos XVI y XVII, en 1550 por ejemplo había muchos en las minas de plata de Guadalcanal y en 1616 había 500 en la sola ciudad de Cádiz. En el siglo XVIII los pocos negros que entonces entraron en España parece procedían principalmente de las colonias americanas.

continente y sus islas, según los cálculos de Alejandro de Humboldt, unos setecientos setenta y seis mil.[4]

Tanto en la Península, pues, como en las Indias, los poetas pudieron tener —y en muchos casos debió serles imposible eludir— personal noticia y experiencia de la respectiva población negra. Pero ¿la vieron? Y si la vieron ¿cómo la miraron?

* * *

En correlación con la presencia de numerosos negros en España a fines del siglo XV no habrá de extrañar que aparezcan en poemas de cancioneros de ese tiempo. Así, Juan Álvarez Gato y Pedro de Cartagena los mencionan en versos suyos, el primero como término de comparación cómico-afectuosa y el segundo como término de comparación burlesco, como ejemplo de fealdad.[5] Al barroco antes del barroco que en cierto modo es la poesía cancioneril del siglo XV, con sus con-

[4] Hubert Herring, *A History of Latin America from the Beginnings to the Present* (New York, 1955), págs. 101 y 192. Ver, como excelente resumen, todo el capítulo 4º, "The African Background".

[5] Juan Alvarez Gato, "Esta copla enbio con vn negro suyo" y que comienza "Sabed, dama, que las bellas", en *Cancionero castellano del siglo XV*, ed. Raymond Foulché-Delbosc, tomo I (Madrid, 1912), págs. 223-4. (También una referencia al pasar en otra copla suya, ibíd., págs. 225-6). Pedro de Cartagena, "Otra suya a ssu amiga porque la vido a vna ventana de rexa, y cabo a ella vna negra..." y que comienza "Infernal y celestial", en el propio *Cancionero* de Foulché-Delbosc, tomo II, p. 520. El color negro como símbolo de fealdad o maldad es de uso antiguo en castellano: En el *Poema de Mío Cid* (hacia 1140), por ejemplo, Rodrigo corre tierras enemigas "tierras d'Alcañiz negras las va parando", las va dejando negras, es decir, yermas o estériles, en oposición a "tierra blanca" o de sembradura (Ver ed. Ramón Menéndez Pidal, 5ª ed. [Madrid: Clásicos castellanos, 1946], verso 936 y su nota, a la p. 158). También en un tornel de Alfonso X (1221-84) se equiparan fealdad y tez oscura en la mujer: "Non quer eu donzela fea, / e negra come carbon", o, según dice luego en el mismo poema, "de ma coor" (*Alfonso el Sabio*, ed. Antonio G. Solalinde, tomo I [Madrid, 1922], p. 111). Más tarde, Santillana (1398-1458) cree que en las tierras meridionales "los incendios solares / Denegresçen / Los omnes e los podresçen ("Bias contra Fortuna", en Marcelino Menéndez Pelayo, *Antología de los poetas líricos castellanos*, tomo II [Madrid, 1891], p. 62). Todo ello peyorativo. Y ya al negro directamente, considerado como ser inferior, de sangre mala, se hallan referencias en los poemas de escarnio del propio siglo XV, por citar un solo ejemplo, en las *Coplas del Provincial*, la imprecación a un mal fraile: "que desciendes de una negra" (ed. Raymond Foulché-Delbosc, *Revue Hispanique*, V [1898]).

ceptismos y sus ingeniosidades, viene como anillo al dedo el contraste —libertad y esclavitud, blancura y negrura, belleza y fealdad— que Álvarez Gato y Cartagena emplean en los poemas aludidos. Nuestros negros son en este caso pretexto decorativo y gracioso para realzar con su condición humilde y su aspecto ajeno a la norma blanca, la alta condición y la "normal" belleza de las damas cantadas por los poetas, son el reverso del anverso elogiado, son el subrayado en tinta negra puesto a la beldad blanca.

Luego, durante el Renacimiento español se hace difícil encontrar en la lírica peninsular la figura del negro. Será porque el poeta renacentista obsesionado por la belleza ideal, por el arquetipo, no reparó o no quiso reparar en lo atípico, es decir, en el negro en un mundo blanco. Sólo en poemas satíricos se halla en el siglo XVI alguna referencia al negro, hecha como de pasada. Por ejemplo, en una epístola de don Diego Hurtado de Mendoza (1503-75), precisamente en loor de la fealdad, o en una de sus sátiras, dirigida contra las damas, implicándose en ésta de refilón el atractivo sexual que para ellas tenía el negro.[6] El mismo atractivo sexual debía reconocerse que tenía para el español la mujer de color si damos fe a un romancillo picaresco del XVI, catálogo de las cortesanas de Sevilla.[7] Por su parte, otro romance que debe ser de fines del mismo siglo, atestigua la continuada presencia doméstica del negro en España.[8] Por lo tanto, su escasa presencia en la

[6] *Obras poéticas de D. Diego Hurtado de Mendoza* (Madrid, 1877), págs. 135 y 208, respectivamente: "la dama negra, fea como el coco"; y "En fin, en siendo dama ya cualquiera / Hace extremos del rey más que Lucrecia; / Después con vuestro negro es placentera".

[7] Figuran en la lista "Marina la negra", "Y Gracia la prieta". Ver Agustín Durán, *Romancero general*, Biblioteca de Autores Españoles, de Rivadeneyra (abreviada en adelante BAE), tomo 16, p. 626. Se trata de un romancillo, procedente de un pliego suelto, que comienza "A la chingala" y cuyo autor es Rodrigo de Reynosa, romancerista del siglo XVI.

[8] Una muchacha desatendida durante algún tiempo por su cortejo, cuando éste vuelve a visitarla, le increpa así: "—Váyase vuestra merced / Mucho muy enhoramala / A tratar de esa manera / A las negras de su casa: / Yo soy blanca y valgo más". Ver Durán, *Romancero general*, BAE, tomo 16, p. 570. Es el romance "Una niña aragonesa", procedente de la *Segunda parte del romancero general, y flor de diversas poesías, recopiladas por Miguel de Madrigal* (Valladolid, 1605).

poesía peninsular de esa época sólo puede ser debida al motivo de estética antes indicado. Es decir, el poeta renacentista no quiso ver al negro.

Por el contrario, en cuanto entramos en el siglo XVII, en la edad barroca, la presencia del negro en la lírica peninsular es frecuente. Será porque el barroco, que Montesinos ha definido como "el arte de no renunciar a nada",[9] en reacción contra la contención renacentista, no quiere renunciar al efecto negro.

En la poesía de Góngora (1561-1627), por ejemplo —aparte de referencias ocasionales en diversos poemas suyos a negros y mulatos: esclavos, criados, mujeriegos, esgrimidores, bravucones— puede señalarse un soneto de burla literaria y hasta cuatro letrillas, una burlesca y tres religiosas, en las que no sólo aparecen negros sino que ellos son sus protagonistas y los hablantes en su media lengua castellana.[10] En las letrillas precisamente da a veces Góngora con el ritmo de baile africano o bien busca la onomatopeya, también con fonética criptoafricana, igual que los poetas modernos afroamericanos.[11] Quisiera además hacer notar que en la letrilla "En la

[9] Ver su estudio preliminar en la *Primavera y flor de los mejores romances recogidos por el Licdo. Arias Pérez [Madrid, 1621]* (Valencia, 1954), p. LXXXIX. Cfr. p. LX.

[10] Para referencias a negros y mulatos en poemas de Góngora ver sus *Obras completas*, ed. Juan e Isabel Millé (Madrid, 1943), págs. 56, 71, 92-3, 131, 266-7. Para poemas en "castellano negro" ver ibíd.: las letrillas "¿Por qué llora la Isabelitica?, págs. 266-7; "En la fiesta del Santísimo Sacramento", que comienza "Mañana sa Corpus Christa", págs. 287-8; "A lo mismo" [Al Nacimiento de Cristo Nuestro Señor], que comienza "¡Oh, qué vimo Mangalena!", págs. 319-20; "En la fiesta de la Adoración de los Reyes", que comienza "¿Qué gente, Pascual, qué gente?", págs. 320-2; y el soneto "A la 'Jerusalem conquistada' que compuso Lope de Vega", que comienza "Vimo, señora Lopa, su Epopeya", p. 464. Por sus referencias a negros ver igualmente el romance atribuido a don Luis, "Tendiendo los blancos paños", en el *Romancero* de Durán, BAE, tomo 16, p. 518, y el romance en tiempos atribuido a Góngora, atribución ahora rechazada, "A unos amantes negros", que comienza "Por una negra señora", también en el *Romancero* de Durán, BAE, tomo 16, p. 518.

[11] "Pongamo fustana, / e bailemo alegra; / que aunque semo negra / sá hermosa tú. / Zambambú, morenica de Congo, / zambambú". *(Obras completas*, ed. Millé, p. 288). Y "Elamú, calambú, cambú, / elamú". (Ibíd., p. 319).

fiesta de la Adoración de los Reyes", alternan las voces de los pastores blancos y la del criado negro del Santo Rey Melchor. Pastores y negros están a los ojos del poeta al mismo nivel. En mi sentir, el culto y aristocrático Góngora ve a pastores y a negros como a gente de abajo, figuras humildes aunque donairosas, ignorantes graciosos, pero obsérvese que en su visión son iguales los villanos blancos y los negros; es la condición, no el color, lo que cuenta; la asimilación del negro es completa para él dentro de su idea de las jerarquías de aquella sociedad.

En una nómina del negro en el barroco no podía faltar su presencia en la poesía de Quevedo (1580-1645) y en efecto el negro y el mulato aparecen en un par de sus jácaras, en una canción (de lo más escatológico ésta) y en un romance, "Boda de negros", al que me atrevería a calificar de "Symphonie en blanc majeur" con los colores invertidos.[12] En la vitriólica pluma de Quevedo se refleja sobre todo, a mi entender, la situación social de esos hombres de color, vivientes —o vividores— en los ambientes jaques, los mismos ambientes en que vivían los protagonistas de las jácaras escarramánicas, reverso del mundo noble, valeroso, heroico, que se le escurría de las manos a la España filipesca que desesperaba al poeta.

En cuanto a la presencia negra en la poesía no dramática de Lope de Vega (1562-1635), particularmente a la de negros y mulatos americanos en *La Dragontea* (1598), me remito a las referencias que a este tema se hacen en un reciente libro y a su conclusión de que los cimarrones que lucharon contra Drake eran para Lope "negros por el color, pero no hombres

[12] Francisco de Quevedo y Villegas, *Obras completas, II, Obras en verso*, ed. Luis Astrana Marín (Madrid, 1952), págs. 102, 270, 273, 379-80 ("A un ermitaño mulato", "Refiere Maru Pizorra honores suyos y alabanzas", "Pendencia mosquito", y "Boda de negros"). En jácaras y romances de menor envergadura que los de Quevedo hasta llegar a los ínfimos vulgares continúa apareciendo el negro o mulato de baja estofa, ladrón o asesino, durante el siglo XVII y el XVIII. Véase, por ejemplo, la jácara "A un mulato que ajusticiaron", del distinguido poeta Jerónimo de Cáncer y Velasco (BAE, tomo 42, págs. 434-5), y entre los romances de jaques el de "El mulato de Andújar" (siglo XVII o XVIII, en BAE, tomo 16, p. 595) así como entre los vulgares novelescos el del "romancerista vulgar del siglo XVIII" Juan Miguel de Fuentes titulado "Don Isidro, y doña Violante y el negro Domingo" (BAE, tomo 16, págs. 278-81).

viles ni mucho menos cobardes".[13] Cosa muy de acuerdo con la humanidad de Lope. Éste desde luego gozaba además con la visión pintoresquista del negro, deleitándose en su adjetivación: "etíopes rudos y abrasados", "cafres pintados", "bárbaros lotofagos arrogantes", etc.[14]

Veamos algunas apariciones más, curiosas, del negro en la poesía del siglo XVII. Por ejemplo, en la obra poética de Salvador Jacinto Polo de Medina (1603-76), satírico natural de Murcia, hay un par de referencias a mulatas locales, particularmente un gracioso retrato burlesco que un galán hace de su dama, contrastando los clisés poéticos de la época —de acuerdo con los cuales debiera describir a su señora— y la realidad de ésta, serafín murciano y mulato. Es el poema más una burla de los tópicos literarios del día que una burla de sentido étnico.[15] Igualmente satiriza, refiriéndose al color negro de la piel, Francisco de Trillo y Figueroa (m. d. de 1660), con la particularidad de que parece considerar al negro tan propio de América como de África, ya que dice: "Que yo, aunque soy negro / No nací en el Cuzco".[16] Cierto que esa negrura (referida en el poema directamente a su penuria, en contraste con lo rubio de los escudos de oro), pudiera referirse al color del indio que para el español que no había estado en Indias, según era el caso de Trillo y Figueroa, fue frecuente materia de confusión.

Durante el barroco, pues, el negro es en la poesía española una figura graciosa o chocarrera; pero lo mismo que Góngora lo equipara con el villano blanco, los demás poetas barrocos lo equiparan con el resto de las bajas clases sociales españolas a las que indudablemente el negro estaba entonces asimilado en la Península. De nuevo, es su condición más que su color lo que le identifica. Góngora, con su precioso oído y su magnífico sentido visual es quien le retrata en algún caso con me-

[13] Ángel Franco, *El tema de América en los autores españoles del Siglo de Oro* (Madrid, 1954), p. 171. Ver la reseña de esta obra por Marcos A. Morínigo en *Hispanic Review*, XXIV, 3 (Julio, 1956), págs. 240-3 y particularmente sobre la contribución del Sr. Franco al estudio de *La Dragontea*, la p. 242.

[14] *Laurel de Apolo*, BAE, tomo 38, págs. 196-7.

[15] BAE, tomo 42, págs. 192-4. Ver también el epigrama xiii a la p. 195.

[16] Ibid., p. 74. Ver otras alusiones en poemas del propio Trillo y Figueroa, págs. 58, 64, 65, 90.

dios más próximos al ritmo y al color de la moderna poesía afroamericana, y ya que de color hablamos permítaseme decir que ello es un extraordinario "salto adelante" del poeta genial. En los demás poetas, el color del negro añade una nota más al abigarramiento sensorial de la poesía barroca.

El siglo XVIII trae por su parte un marcado cambio en esta materia. Los pocos casos de presencia del negro en la poesía peninsular del Setecientos se hallan permeados del espíritu de la Ilustración. Por ejemplo, en un "Diálogo entre un esclavo y su señor", de Francisco Sánchez Barbero (1764-1819), el negro habla en perfecto castellano, razona espléndidamente, convence a su amo de la iniquidad de la esclavitud, y el amo, avergonzado, rompe sus cadenas y lo manumite.[17] Y en el conocido poema de Quintana (1772-1857), "A una Negrita, protegida por una Señora" (la Duquesa de Alba), es el poeta quien execra la esclavitud y vitupera a la "¡Bárbara Europa!" que la promovió, siendo la negrita quien protesta: "Esclava fui, ya soy libre; / la mano que me sustenta / miró con horror mi ultraje / y quebrantó mis cadenas / ...¿Yo desdichada? No hay nadie / que pueda serlo a par de ella",[18] con lo cual la filantropía de la señora y el cariño de la azafata se confunden en el más feliz de los mundos, el de la ilusión humanitaria de don Manuel Josef.[19]

[17] BAE, tomo 63, págs. 608-9. Los versos son de 1816 pero la mentalidad del autor y el contenido del poema son típicos del XVIII.

[18] Manuel José Quintana, *Poesías*, ed. Narciso Alonso Cortés (Madrid, 1927), págs. 126-9. El poema apareció en las *Poesías* de Quintana de 1802.

[19] Esto, claro está, refleja el sentimiento de los hombres ilustrados. Ver, a mayor abundamiento, el poema "A una negra virtuosa", traducido por el Conde de Noroña (BAE, tomo 63, p. 478), o el poema de Joseph Joachin Benegassi y Luxan (1707-70), *Vida del portentoso negro, San Benito de Palermo, descripta en 6 Cantos, Joco-Serios. Metro de Seguidillas con los argumentos en Octavas* (Madrid, 1750) que obtuvo segunda edición en 1763. Pero el sentimiento menos ilustrado debía seguir viendo al negro peyorativamente. Se me ocurre, por ejemplo, lo que dice un romance vulgar ("Contienda y argumento entre un pobre y un rico", pliego suelto, anónimo, del siglo XVIII, en BAE, tomo 16, p. 397) en el que se indica que el pobre, si tiene parientes ricos, halla que éstos "Y desprecian su persona / Mirando su parentesco / Como si fuera de Angola", es decir, que lo tratan como a un negro, expresión que justifica la tan repetida de que los pobres son los negros de Europa.

Queda ahora por considerar, también muy brevemente, la presencia del negro en la poesía de la América colonial.

El gran número de ellos que hubo en Indias impone su aparición en la poesía de poetas renacentistas cuyos congéneres peninsulares, según ya vimos, los habían apenas mencionado. Así, por ejemplo, en *La Araucana* (1569-89) hay referencias a negros, esclavos, pero combatientes —o por lo menos auxiliares en el pillaje y el apresamiento de indios tras el combate. No tenía de ellos muy buena opinión Ercilla (1553-94) quien, por boca del mago Fitón, describe a los africanos como "bruta y negra gente". Bastará recordar en confirmación la conocida escena del suplicio de Caupolicán. Éste había sufrido "con rostro y ánimo paciente" diversas afrentas, pero no puede tolerar la última de que sea "un negro gelofo mal vestido" su verdugo, protestando de que "le dé la muerte una mano así tan abatida", lo cual es "inhumana venganza y no castigo" que trata de evitar arrojando violentamente al negro verdugo del cadalso. Esta final ignominia perpetrada en el admirable enemigo que Ercilla estima en Caupolicán será una de las causas concomitantes de su indignado: "si yo a la sazón allí estuviera / la cruda sentencia se suspendiera".[20]

Por su parte Juan de Castellanos (1522-1607) en las *Elegías de varones ilustres de Indias* (1589) menciona la presencia negra, a veces con tono de aprecio, en los sucesos o aventuras que relata: Negros y mulatos son para él buenos caballistas en los juegos de toros, sortijas y cañas, o bien "insines / en el uso de la arte marinera". Hasta cuando refiere una rebelión negra en Santo Domingo no deja de expresar que los negros gilosos, aunque "con vana presunción de caballeros", eran guerreros y valientes y se portaron como tales.[21]

La rebelión del negro colonial es una de las causas de descontento que en uno de los sonetos anónimos de sátira hispanomexicanos (1604) menciona el gachupín que reniega de México. Entre lo malo que allí encuentra figuran los negros que no obedecen a sus señores, señal sin duda del para él into-

[20] *La Araucana*, Canto 22, octava 50; Canto 33, octavas 74-5; Canto 27, octava 22; Canto 34, octavas 24-7 y 31.

[21] BAE, tomo 4, págs. 47, 48-9, 387, 389, por ejemplo.

lerable barullo colonial.[22] Barullo y abigarramiento tan barroco y tan bien descrito en aquellos tercetos de Bernardo de Balbuena (1561-1627) en su *Grandeza mexicana* (1604), que comienzan: "De varia traza y varios movimientos / ...de diversa color y profesiones...", etc.[23]

La habilidad en fiestas y juegos de la gente americana negra, que mencionaba Castellanos en su obra de 1589, hállase confirmada con detalle, y a un nivel superior, en un poema publicado en Lima en 1632 por Rodrigo Carvajal y Robles referente a las *Fiestas que celebró la ciudad de los Reyes del Pirú al nacimiento del Serenísimo Príncipe Don Baltasar Carlos.* Figura en él la relación de la fiesta de los negros y la de los mulatos. La de los negros podría ser buen ejemplo de ese desorden antes mencionado, porque para sufragar el gasto de su fiesta y de los diez toros que corrieron: "Oh qué de saqueados gallineros, / oh qué de taladradas conejeras / ... que hubo para un conejo veinte galgos, / y para una gallina treinta zorros, / y cuando no pudieran /hurtar, para este gasto se vendieran". Pero la fiesta de los mulatos, particularmente, es un precioso ejemplo de vida barroca colonial, de una cultura en construcción. En efecto, los mulatos limeños eligieron por tema de su participación en las fiestas el presentar el rapto de Elena y la guerra de Troya: Paris, la robada Elena, Aquiles, Héctor, todos ellos hombres o mujeres de color, y todo con tanta propiedad "que no pareció ajena / la viva acción que allí representaron, /sino que su memoria renovaron".[24] ¿No pone esto de relieve ante los ojos el proceso de

[22] Soneto que aparece en la *Sumaria relación de las cosas de Nueva España,* de 1604, de Baltasar Dorantes de Carranza (fl. 1550-1604) y que comienza "Minas sin plata, sin verdad mineros", reverso de la medalla de aquel otro en que el criollo se burla del peninsular y que principia "Viene de España por el mar salobre". Verlos en *Poetas novohispanos (1521-1621),* ed. Alfonso Méndez Plancarte (México, 1942), p. 116.

[23] Bernardo de Balbuena, *Grandeza mexicana y fragmentos del "Siglo de Oro" y de "El Bernardo",* ed. Francisco Monterde (México, 1941). Nótese la imagen culterana que usa Balbuena en otro lugar para describir a la gente negra "con los hollines de Faetón tiznada" (p. 143).

[24] Ver el poema en Biblioteca de Cultura Peruana, tomo 5 (París, 1938), págs. 296-8 ("La Fiesta de los negros") y 298-307 ("La Fiesta de los mulatos"). Esta Biblioteca se abrevia en adelante BCP.

fusión de razas y culturas, la creación de un pueblo dueño de todas las herencias culturales sin que el color fuera, esencialmente, infranqueable barrera a tal adquisición? De nuevo, el arte de no renunciar a nada, ni en cultura ni en biología. Y si la estimación de este proceso fue depresiva en la época de los sociólogos americanos pesimistas del siglo XIX, en el siglo XX los poetas del movimiento de poesía afroamericana —entre otros— reanudaron esa tradición de fusión cultural y humana del barroco.

Será precisamente en la lírica del poeta más grande del barroco americano, Sor Juana Inés de la Cruz (1651-95), como lo había sido en España en Góngora, donde habrán de encontrarse en el siglo XVII en Indias numerosas presencias negras. En no menos de seis villancicos suyos y cinco más a ella seguramente atribuibles,[25] cantan los negros, como cantan también indios y blancos. Y hasta en uno se hace que la Virgen conteste a sus devotos: "So molena / con las Sole que mirá!" Más todavía, Sor Juana pone en boca de sus negros algunas palabras de amarga queja: La Virgen en su Asunción sube al cielo y deja a los negros en los obrajes; los Padres Mercedarios redimen cautivos, pero a los negros no los sacan de su esclavitud. El alma sensible de Sor Juana no dejó de percibir la tragedia de la servidumbre negra por más que, hija de su tiempo y de su fe, concluyera "que aunque padesca la cuepo / en ese libla las alma". Sin embargo, ¿no habrá en su punto de piedad por el negro un lejano ancestro del sentimiento de justicia social que tanto se evidencia en la moderna poesía afroamericana? Algo inquietaba en efecto a Sor Juana cuando hacía decir a un negro, repitiendo palabras de Góngora en un contexto algo distinto, "que aunque neglo, gente somo".[26]

Por otra parte en el propio siglo XVII, en la poesía más conocida de Juan del Valle Caviedes (1652-92), la que podríamos llamar su poesía de escarnio o mal decir —la del *Diente del*

[25] *Obras completas de Sor Juana Inés de la Cruz, Tomo II, Villancicos y letras sacras*, ed. Alfonso Méndez Plancarte (México, 1952), págs. 15-6, 26-7, 39-40, 72-13, 96-7, 143, 247-8, 257-8, 276-7, 290 y 315-6 (y sus notas).

[26] Ibíd., págs. 16, 40 y 374.

Parnaso, por ejemplo— los negros y los mulatos aparecen tratados tan burlescamente como el resto de la sociedad limeña.[27]

En el siglo XVIII, en la misma capital peruana, tal tradición burlesca la continúa Esteban de Terralla y Landa cuyas negras y mulatas son tan tragonas, tan falsas o tan majaderas como el resto de la población a la que no deja hueso sano en su *Lima por dentro y fuera* (1797).[28] Extraña, en cambio, observar que en América la lírica setecentista no ofrece ejemplos notables del sentimentalismo humanitarista hacia el negro del tipo de los que vimos en la poesía de la Ilustración peninsular.[29]

* * *

Considerando ahora en conjunto el material recogido en este trabajo y en sus notas puede decirse que:

Antes de aparecer el negro como tal en la poesía castellana, las alusiones en ella a ese color, ligado al de una raza

[27] BCP, tomo 5, págs. 220-1, 226 y 270.

[28] BCP, tomo 9, parte 1, págs. 27, 33, 34, 41 y 52.

[29] Aunque fuera ya del límite *ad quem* de este trabajo (1800) mencionaré aquí poemas de Francisco Acuña de Figueroa (1790-1862) tales como "Canción guerrera de los batallones negros" (en la guerra de los orientales contra Rosas) o "A la jura de la Constitución. Canción de los negros", en "castellano negro" pero hasta con el neoclásico atuendo de unos coros. (Ver Julio J. Casal, *Exposición de la poesía uruguaya desde su origen hasta 1940* [Montevideo, 1940], págs. 39-41), por ejemplo: "Nem tiempo de Portugá / Y nem tempo den Galicia / la flicana dicendencia / Tliste seclava nacia; / Ma luego ne solisonte / lo sol melicano brilla, / alejando de le Oliente / len cadena de mandinga". *A sensu contrario* podrían citarse algunos versos de Felipe Pardo Aliaga (1806-1868) entre ellos los dirigidos a su hijo, "ya eres igual / según lo mandan las leyes, / al negro que unce tus bueyes", y los de su satírica "Constitución política" (BCP, tomo 9, parte 1, págs. 104-5, 106, 134, 135, 136, 150, 160-1 y 184-6). También político-burlescos, pero sin la bilis de los de Pardo, el poema "La libertad", de Manuel Atanasio Fuentes, "El Murciélago" (1820-1889) (Ibíd., págs. 289-90). Muy graciosas algunas coplas populares afrodominicanas de principios del siglo XIX recogidas por Emilio Rodríguez Demorizi en su *Poesía popular dominicana,* tomo 1 (Ciudad Trujillo, 1938), particularmente algunas de la época de la ocupación haitiana de Santo Domingo (1822-44), por ejemplo: "Levántate negra / a hacé café. / Levántese usté, / que estos no son los tiempos / de su mercé. / Dios se lo pague / a papá Boyé, / que nos dió gratis / la liberté" (p. 53). Ver otras en la misma página y en la 59 y, en las págs. 266-86, el curiosísimo "Diálogo cantado entre un guajiro dominicano y un papá bocó haitiano en un fandango en Dajabón", en lenguaje hispano-franco-africano.

sometida a servidumbre, habían simbolizado lo inferior, lo feo, lo malsano *(Mio Cid,* Alfonso X, el Provincial, etc.).

Al aparecer el personaje negro en la preconceptista poesía cancioneril del siglo XV lo hace como objeto de ingeniosidades literarias (Álvarez Gato, Cartagena).

Durante el Renacimiento, los poetas en España casi no vieron al negro, quizás por hallarlo fuera de la norma ideal de belleza que ellos perseguían. En las Indias —donde su presencia era más conspicua— los poetas lo consideraron ínfimo (Ercilla) o ínfimo pero útil y divertido (Castellanos).

Luego, en el siglo XVII, con el barroco, los poetas tanto de España como de Indias vuelven a ver al negro, mirándolo como un irrenunciable elemento del mundo en torno —lo mismo que miraron al pastor, al villano o al jaque, por ejemplo, seres bajos pero existentes en su paisaje vital y por ello mismo poetizables (Góngora, Quevedo, Lope, Polo de Medina, Trillo, Carvajal, Sor Juana, Valle y Caviedes, etc.).

Precisamente son los poetas barrocos quienes en algunos casos llegan a obtener en su poesía un colorido y un ritmo sensoriales negroides cuya utilización es tan próxima a los de la moderna poesía afroamericana que no puede menos de verse en aquélla un elemento de la tradición de ésta, por subterráneo que sea. En otros casos los barrocos nos muestran en su poesía una clara vista de la asimilación del negro en las clases humildes de la sociedad hispánica o el proceso de su fusión cultural a más alto nivel —recuérdese la Troya mulata de Carvajal—, todo lo cual enlaza también con la vista de la fusión de elementos biológicos, sociales y culturales que expresa la moderna poesía afroamericana —recuérdese el poema "Los dos abuelos", de Nicolás Guillén, por ejemplo. Es decir, que tanto el poeta barroco como el moderno poeta afroamericano no renuncian a nada, con lo cual se hermanan así modernidad y tradición.

Por fin, en el siglo XVIII, con la filantropía propia de la Ilustración, la visión del negro cambia en la poesía de España donde se le mira sentimentalmente (Sánchez Barbero, Quintana, Noroña, etc.), aunque en la poesía vulgar de ese siglo siga viéndosele como se le había visto en ella desde antiguo, es de-

cir, como inferior, ángulo de visión éste que podríamos llamar el del "poor white trash" que necesita creer en la existencia de algo por debajo de sí mismo. En la poesía indiana (aparte de la queja en la poesía seiscentista de Sor Juana) no hallo contrapartida a la visión humanitaria setecentista de la poesía culta española sino hasta bien entrado el siglo XIX. Pero el punto de caridad cristiana de la Monja de México y la filantropía de los poetas españoles de la Ilustración habrán de ser ancestros de la conciencia social humanitaria de los poetas de la moderna poesía afroamericana.

La mayor diferencia entre ésta y la antigua que en este trabajo hemos considerado es que en ninguno de los poetas anteriores a 1800 hay una identificación íntima del poeta con el negro —ni otra cosa puede esperarse de una sociedad que valoraba en mucho sus clases. El negro está visto siempre desde afuera en los poetas antiguos, mientras que el poeta afroamericano moderno (incluso cuando es blanco) intenta verlo desde dentro, como una vivencia; no lo conseguirá siempre, pero tal es por lo menos su intención. Y esta intención que no había existido en los poetas anteriores es la principal singularidad de los modernos.

Es decir que a la luz de la poesía del pasado vemos que la poesía afroamericana de los recientes años tiene su originalidad pero tiene también sus raíces. Por ello puede ya ella misma ser a su vez raíz para los nuevos poetas que hoy la cuentan en su propia tradición literaria. Toma así su lugar en el hilo de la historia.

LUIS MONGUIÓ,
Universidad de California,
Berkeley 4, California

La huella de Quintana en la literatura hispanoamericana

El ojo avizor de don Marcelino Menéndez Pelayo observó la relación de escuela que existe entre Quintana, Olmedo y otros poetas de la época neoclásica. En su *Historia de la poesía hispanoamericana* escribe: "Con decir que Olmedo es el Quintana americano, todo español, aun sin haber leído los versos del vate del Guayas, puede formarse cabal idea de sus perfecciones y también de sus defectos".[1] Adelantándose sabiamente a la crítica sectaria de nuestros días, al gusto exclusivo, dice él, Menéndez Pelayo se apresura a colocar la poesía de Quintana y de Olmedo en su propio marco temporal: "Y el arte lírico de Quintana, de Gallego y de Olmedo, si en algo y aun en mucho es eternamente admirable, en algo y en mucho también está ligado a condiciones de tiempo y de lugar, a tradiciones de estilo, a hábitos de escuela, que subjetivamente puede agradar más o menos, pero cuya clave sólo puede encontrarse en el desinteresado estudio de la historia literaria, que es la más eficaz medicina contra las prevenciones de todo gusto exclusivo".[2]

Al definir conceptos vagos o ambiguos Menéndez Pelayo es clarísimo: "Píndaro americano se ha llamado a Olmedo, como Píndaro español a Quintana", escribe,[3] y agrega que Quintana fue pindárico en la substancia ya que no en el modo,

[1] M. Menéndez Pelayo, *Historia de la Poesía Hispanoamericana* (Santander, MCMXLVIII) T. II, p. 30.

[2] *Ibid.*, págs. 30-31.

[3] *Ibid.*, p. 32.

dados los cambios de ambiente y de tiempo, y que Olmedo fue pindárico de la misma manera.

Menéndez Pelayo limita su comentario de las semejanzas a *La Victoria de Junín* y señala como fuente de su última parte el poema de Quintana *A la paz de 1795*. Quintana exhorta a la diosa de la paz con estas palabras:

> En esto ¡oh diosa! emplea
> tu protección sagrada;
> tú fecundas el mundo y le sostienes,
> tú le das ornamento y se hermosea.
> Bajo la sombra de tu augusto velo
> las artes viven en concierto amigo,
> y seguro contigo,
> el genio extiende su brillante vuelo.
> A ti en los templos el incienso humea,
> a ti las musas su divino acento
> sonoramente envían,
> y en cuanto el mar rodea,
> en cuanto ilustra el sol y gira el viento,
> de ti sola su bien los pueblos fían.[4]

Y Olmedo al sol, en forma similar:

> ¡Oh padre! ¡Oh claro sol! No desampares
> este suelo jamás, ni estos altares.
> Tu vivífico ardor todos los seres
> anima y reproduce; por ti viven
> y acción, salud, placer, beldad reciben...
> Fecunda ¡oh sol! tu tierra
> y los males repara de la guerra.
> Da a nuestros campos frutos abundosos,
> aunque niegues el brillo a los metales;
> da naves a los puertos,
> pueblos a los desiertos,
> a las armas victoria,
> alas al genio y a las musas gloria.[5]

El gran crítico español pasa luego a analizar el americanismo de Olmedo, sus diatribas contra los conquistadores y lo que él llama su "filantropía sentimental" y encuentra el origen de todo esto en el primer verso de la *Oda a la vacuna:*

[4] *Ibid.*, págs. 37, 38.
[5] *Ibid.*, p. 38.

¡Virgen del mundo, América inocente!

Hay que notar que Menéndez Pelayo cita sólo un verso de aquella estrofa lapidaria en que Quintana se duele del martirio de América; la estrofa entera es digna de mención:

¡Virgen del mundo, América inocente!
Tú, que el preciado seno
al cielo ostentas de abundancia lleno,
y de apacible juventud la frente;
tú, que a fuer de más tierna y más hermosa
entre las zonas de la madre tierra,
debiste ser del hado,
ya contra ti tan inclemente y fiero,
delicia dulce y el amor primero,
óyeme: si hubo vez en que mis ojos,
los fastos de tu historia recorriendo
no se hinchasen de lágrimas; si pudo
mi corazón sin compasión, sin ira
tus lástimas oír, ¡ah!, que negado
eternamente a la virtud me vea,
y bárbaro y malvado,
cual los que así te destrozaron, sea.[6]

Esta estrofa seguramente ha inspirado muchos versos de Olmedo, como los que escuchamos de boca del inca Huaina Capac:

Un insolente y vil aventurero
y un iracundo sacerdote fueron
de un poderoso rey los asesinos.[7]

¡Guerra al usurpador! ¿Qué le debemos?
¿Luces, costumbres, religión o leyes?
¡Si ellos fueron estúpidos, viciosos,
feroces, y por fin supersticiosos![8]

Por haber cantado a una España libre, y por extensión cordial, a una América libre, algunos —y ya sabemos quiénes— acusaron a Quintana de haber conspirado a la indepen-

[6] Quintana, *Poesías* (Madrid, 1927), págs. 74 y 75.
[7] Olmedo, *Poesías* (París, 1896), p. 64.
[8] *Ibid.*, p. 65.

dencia de América. Su corazón de poeta era demasiado grande para limitar en un círculo geográfico su concepto de patriotismo. El fustigador de tiranos, el cantor de Padilla, se hermana con el cantor de Bolívar; ambos ensalzan a los héroes y alzan una ronca voz de metal para castigar a los déspotas. Trafalgar y Junín son dos acontecimientos históricos; el genio de dos hombres sopla un viento heroico sobre estos hechos, la voluntad de dos hombres libres los eterniza en ritmo y en metáfora. Aunque Quintana no hubiera sido un gran poeta, por su negra ira frente a un Napoleón o a un Felipe Segundo sería digno de la corona de laurel, como lo sería también Olmedo al sonar su clarín, deslumbrado por las hazañas de Bolívar.

Casi todos los críticos que han escrito sobre estos poetas han observado la influencia de Quintana sobre Olmedo. Miguel Antonio Caro afirma rotundamente: "Olmedo es de la escuela de Quintana y esta escuela pertenece a la nobleza de la sangre".[9] Comparten este juicio Miguel Luis Amunátegui, Manuel Cañete y otros críticos mayores de la época, y hasta nuestros días parece término de obligada comparación la poesía de estos dos poetas.[10] Quintana es tradicionalmente el cantor del progreso, de la libertad y de la patria. Cada uno de estos temas podría ser ilustrado con un poema mayor como *A la imprenta, A Juan de Padilla, A España después de la revolución de marzo.* La idea de progreso es también constante en Olmedo:

> Fecunda ¡oh sol! tu tierra,
> y los males conjura de la guerra.
> Da a nuestros campos frutos abundosos
> aunque niegues el brillo a los metales;
> da naves a los puertos,
> pueblos a los desiertos,
> a las armas victoria,
> alas al genio y a las musas gloria.[11]

[9] En el *Repertorio colombiano*, T. II, 1879.

[10] V. Alejandro Andrade Coello en *Cuba contemporánea*, Año XIV, T. XLI, No. 162, Junio, 1926, p. 145.

[11] Olmedo, *Poesías*, p. 81.

como lo son también las ideas de libertad y patria. En efecto, todo su *Canto a Bolívar* no es más que la exaltación de estos sentimientos.

Las similitudes de forma, de estilo, entre los dos poetas, son múltiples. Su estudio —ingrato para mí— sería nada más que trazar la trayectoria del neoclasicismo en la América hispana.

* * *

Entre José María de Heredia y Quintana hay una diferencia fundamental: Quintana es un poeta cerebral, filosófico, grandilocuente, civil; Heredia es un poeta eminentemente lírico y aun sentimental; Quintana es por escuela y por temperamento poeta neoclásico, Heredia es por temperamento un romántico y por escuela un poeta de transición. Puede observarse que en ciertos temas de grandiosas perspectivas los dos poetas se aproximan en expresión, por ejemplo, al cantar a la libertad, a la patria, al mar, al sol, al Niágara, se aproximan de tal modo que resultan idénticos. Semejanza significa aquí influencia, pues el poeta cubano es, sin duda alguna, discípulo del español. Este vasallaje intelectual lo reconoció Heredia al empezar su oda *España libre* (1820) con este verso de Quintana: "antes la muerte / que consentir jamás ningún tirano", como también al invocar en el poema el nombre del maestro:

> ¿quién me diera
> del cantor de Guzmán y de Padilla
> el acento inmortal?[12]

La estructura de este poema es similar a la de la *Oda a España después de la revolución de marzo* (1808). Quintana empieza su canto con el recuerdo nostálgico de la grandeza pasada de su patria:

> ¿Qué era, decidme, la nación que un día
> reina del mundo proclamó el destino,
> la que a todas las zonas extendía

[12] Heredia, *Poesías líricas* (París: Garnier, 1893), págs. 278-279.

su cetro de oro y su blasón divino?
Volábase a occidente,
y el vasto mar Atlántico sembrado
se hallaba de su gloria y su fortuna.
Doquiera España: en el preciado seno
de América, en el Asia, en los confines
del África, allí España. El soberano
vuelo de la atrevida fantasía
para abarcarla se cansaba en vano;
la tierra sus mineros le rendía,
sus perlas y coral el Oceano,
y dondequier que revolver sus olas
él intentase, a quebrantar su furia
siempre encontraba costas españolas.[13]

Heredia hace las mismas preguntas acerca del pasado heroico de España:

¿Eres la misma acaso que algún día
tu nombre excelso en alas de tu gloria
de polo a polo resonar hiciste?
¿La que tras sí arrastrara la victoria?
¿La que a tus leyes fuertes sometiste
al árabe feroz, al italiano,
de Lusitania a los valientes hijos,
al bátavo, al francés, al otomano,
de la Europa terror, al orbe asombro?
¿(La)[14] que juzgando del orbe conocido
estrecho campo a tan excelsa gloria,
lanzaste audaz al piélago profundo
a tus hijos heroicos y con ellos
buscaste a tus victorias nuevo mundo?[15]

Heredia sigue en este poema el mismo orden de conquistas, victorias y destrucciones que hallamos en el canto a *Juan de Padilla* de Quintana:

Indignamente hollada
gimió la dulce Italia, arder el Sena
en discordias se vio, la África esclava,

[13] Quintana, *Poesías*, p. 241.

[14] Este verso es incorrecto. Es probable que Heredia escribiera: "que juzgando del orbe conocido".

[15] Heredia, *Poesías líricas*, p. 273.

el bátavo industrioso
al hierro dado y devorante fuego.[16]

Quintana se duele del presente vergonzoso de su patria:

Ora en el cieno del oprobio hundida,
abandonada a la insolencia ajena,
como esclava en mercado, ya aguardaba
la ruda argolla y la servil cadena.[17]

con la misma lastimosa voz que usa el cubano:

¿Eres la misma ¡oh Dios! ¿pues cómo ahora
sufres callada la fatal cadena
que aja tu gloria, que tu honor desdora?
¿Pues cómo sufres que tus nobles hijos
que de un divino fuego arrebatados
romper quisieron tu ominoso yugo
se miren al suplicio condenados?[18]

Cuando Heredia encuentra en Quintana el estremecimiento sublime frente a un espectáculo grandioso de la naturaleza le rinde su voluntad de estilo en entrega filial. Frente al mar Quintana pide calma para ofrendar su admiración; su fantasía se eleva a la cima de las pirámides, llega hasta el Olimpo y a la cumbre del Etna, pero nada igual al delirio de contemplar el mar. Tanta majestad le inspira terror y admiración; su mente le sigue por la extensión del planeta y desfallece ante su inmensidad; recuerda los efectos de la tempestad en los bosques y en las mieses que, aunque terribles, no pueden compararse a este fiero hervir del mar. El huracán a veces acompaña la fiereza del mar ¿invadirá su furia a la tierra sepultando a los hombres? El hombre, osadamente, trata de domeñar al mar con sus barcos, descubre nuevos mundos, une la tierra y la enriquece, pero luego su codicia convierte esta unión y esta riqueza en violencia y en guerra. El poeta pide al mar que destruya esas naves de guerra.[19]

[16] Quintana, *Poesías*, p. 72.
[17] *Ibid.*, p. 241.
[18] Heredia, *Poesías líricas*, p. 273.
[19] Quintana, *Poesías*, p. 149.

Notamos en el lirismo de Quintana el triunfo del pensamiento filosófico sobre el sentimiento estético. En tanto, Heredia frente al mar[20] se deslumbra por los ojos, por los oídos, por la emoción de su destierro. Aun ante el fiero aquilón el espíritu de Heredia se exalta y exclama: "espectáculo espléndido, sublime, de rumor, de frescura y movimiento".[21] Es probablemente en presencia del Niágara en donde el alma del poeta cubano llega al estado de delirio místico que siente Quintana frente al mar. Aquí la imaginación de ambos poetas se iguala por la intensidad de la experiencia y determina elementos semejantes en el mundo metafórico y musical. Cuando Quintana dice: "Cálmate y sufre que la vista mía por tu inquieta llanura se tienda a su placer", Heredia repite: "Calma tu trueno aterrador, déjame contemplar tu faz serena"; si Quintana exclama: "Que ardió mi fantasía en ansia de admirar, y desdeñando el cerco oscuro y vil que la ceñía tal vez allá volaba do la eterna pirámide se eleva y su alta cima hasta el Olimpo lleva", Heredia recoge el eco y dice: "Yo digno soy de contemplarte, siempre lo común y mezquino desdeñando, ansié por lo terrífico y sublime".

De todos los espectáculos grandiosos de la naturaleza el mar es el mayor para Quintana: "mas nada ¡oh sacro mar! nada ansié tanto como espaciarme en tu anchuroso seno". Para Heredia no hay nada más sublime que el Niágara: "mas del mar la fiereza en mi alma no produjo la profunda impresión que tu grandeza". Ante el eterno misterio del mar se pregunta Quintana: "¿Dónde es tu fin? ¿En dónde mis ojos le hallarán?" Y ante el misterio del Niágara se pregunta Heredia: "¿Do tu origen está? ¿Quién fertiliza por tantos siglos tu inexhausta fuente?" Ante la grandeza del mar inquiere Quintana: "¿Te hizo el destino para ceñir y asegurar la tierra, o en brazo aterrador hacerle guerra?" Ante la grandeza del Niágara, Heredia: "¿Qué poderosa mano hace que al recibirte no rebose en la tierra el oceano? Más que la tormenta desatada confunde a Quintana:

[20] Heredia, *Poesías líricas*, p. 266, "Al océano".
[21] *Ibid.*, p. 268.

este ciego,
este hervir vividor, estas oleadas
que llegan, huyen, vuelven,
sin cansarse jamás: tiembla la arena
al golpe azotador, y tú rugiendo
revuélveste y sacudes
una vez y otra vez: al ronco estruendo
los ecos ensordecen,
los escollos más altos se estremecen.[22]

y a Heredia:

El alma mía
en vago pensamiento se confunde
al mirar esta férvida corriente,
que en vano quiere la turbada vista
en su vuelo seguir al borde oscuro
del precipicio altísimo: mil olas,
cual pensamiento rápidas pasando
chocan y se enfurecen,
y otras mil y otras mil ya las alcanzan,
y entre espuma y fragor desaparecen.[23]

Encontrados pensamientos asaltan la mente del poeta español. Los hombres se han servido del mar como de un campo de batalla:

¿Cómo después tan abundosa fuente
de amistad y de unión, tornarse pudo
de estragos y violencias
perenne manantial? Se alzó insolente
la vil codicia, y navegar con ella
se vio el odio fatal en los navíos.
¿No era bastante, impíos,
los vientos escuchar que en torno braman,
los escollos temblar, mirar el cielo
cubrirse todo de espantosas nubes
y arderse en rayos, a los pies hirviendo
sentir el mar sañudo,
y una tabla sutil ser vuestro escudo;
sin que a tan tristes plagas
añadieseis también la plaga horrenda

[22] Quintana, *Poesías*, p. 151.
[23] Heredia, *Poesías líricas*, p. 226.

de la guerra cruel? Ardiendo en ira
ella cruza, ella agita, y atronado
el ponto, en sangre enrojecer se mira.[24]

Exactos son los pensamientos que torturan al bardo cubano:

¡Omnipotente Dios! En otros climas
vi monstruos execrables
blasfemando tu nombre sacrosanto,
sembrar error y fanatismo impío,
los campos inundar con sangre y llanto,
de hermanos atizar la infanda guerra,
y desolar frenéticos la tierra.
Vilos, y el pecho se inflamó a la vista
en grave indignación.[25]

Por lo anterior es evidente que al escribir su *Canto al Niágara* (1824) Heredia tuvo a la vista, o retuvo en la memoria, el poema *Al mar* (1798), de Quintana.

* * *

Andrés Bello es el poeta esencialmente clásico de América. Cantó a la independencia, a la libertad, a la paz y al progreso. En esto se aproxima a Quintana, aunque su ardor patriótico es siempre limitado. Lo alejan, sin embargo, de Quintana su sentimiento entrañable de la naturaleza y su profunda fe de hombre católico; le acercan a él su humanitarismo y su deseo de crear una utopía americana. Al estudiar la poesía de Bello se habla a menudo de poesía científica probablemente por la influencia que ejercieron en él los grandes sabios de fines del siglo XVIII, Humboldt, Mutis, Caldas, Jovellanos; en esta definición entraría también Quintana, por sus odas más famosas. Y es en este aspecto donde encontramos un estrecho parentesco entre los dos poetas. Como muchos otros bardos hispanoamericanos de su tiempo Bello escribió una *Oda a la vacuna* que forzosamente tenía que ofrecer puntos de semejanza con la conocida silva de Quintana al mismo tema. Sé

[24] Quintana, *Poesías*, p. 154.
[25] Heredia, *Poesías líricas*, p. 227.

que me aproximo aquí a esa crítica enana que se inspira en las "fuentes"; mi disculpa está en el deseo de encontrar semejanzas temáticas y estilísticas, aunque no hay imitación. En su poema *A la vacuna* (1806) escribe Quintana:

> las madres desde entonces
> sus hijos a su seno
> sin susto de perderlos estrecharon,
> y desde entonces la doncella hermosa
> no tembló que estragase este veneno
> su tez de nieve y su color de rosa.[26]

Y Bello, en el poema del mismo nombre (1804):

> Ya con seguridad la madre amante
> la tierna prole aprieta contra el pecho,
> sin temer que le roben las viruelas
> de su solicitud el caro objeto;
> ya la hermosura goza el homenaje
> que el amor le tributa sin recelo
> de que el contagio destructor ajando
> sus atractivos, le arrebate el cetro.[27]

En el terreno de la poesía científica, en que se confunden la agricultura y la poesía, es frecuente la comunión de ideas entre Quintana y Bello. En la *Oda a la invención de la imprenta* expresa este concepto el español:

> No los aromas del loor se vieron
> vilmente degradados
> así en la antigüedad: siempre las aras,
> de la invención sublime,
> del genio bienhechor los recibieron.
> Nace Saturno, y de la madre tierra
> el seno abriendo con el fuerte arado,
> el precioso tesoro
> de vivífica mies descubre al suelo,
> y grato el canto le remonta al cielo,
> y Dios le nombre de los siglos de oro.[28]

[26] Quintana, *Poesías*, p. 76.
[27] Bello, *Poesías* (Santiago de Chile, 1930), p. 20.
[28] Quintana, *Poesías*, p. 214.

que es el mismo expresado por Bello en su famoso *Canto a la agricultura de la zona tórrida:*

> No así trató la triunfadora Roma
> las artes de la paz y de la guerra;
> antes fio las riendas del estado
> a la mano robusta
> que tostó el sol y encalleció el arado;
> y bajo el techo humoso campesino
> los hijos educó, que el conjurado
> mundo allanaron al valor latino.[29]

Es probable que Bello nunca sintiera ese temblor divino que va más allá de la poesía lógica, razonada, pero en su perfección formal es digno discípulo del cantor de Padilla.

La huella de Quintana es evidente en estos tres nombres de la lírica hispanoamericana. Yo no sé, ni me interesa saberlo o demostrarlo, si Quintana fue o no un gran poeta. Me basta saber que fue un gran hombre, un poeta amante de la libertad, de la paz y del progreso. Y para terminar, quiero dejar aquí, viva, esta estrofa del poeta, contemporánea, eterna:

> ¡Y uno solo! ¡Uno solo! ¡Oh, de Padilla
> indignamente ajado
> nombre inmortal! ¡Oh gloria de Castilla!
> Mi espíritu agitado
> buscando alta virtud, renueva ahora
> tu memoria infeliz. Sombra sublime,
> rompe el silencio de tu eterna tumba;
> rómpele, y torna a defender tu España,
> que atada, opresa, envilecida, gime.
> Sí, tus virtudes solas,
> sólo tu ardor intrépido podría
> volvernos al valor, y sacudido
> por ti sólo sería
> nuestro torpe letargo y ciego olvido.[30]

ARTURO TORRES RIOSECO,
Universidad de California
Berkeley 4, California

[29] Bello, *Ibid.*, p. 85.
[30] Quintana, *Ibid.*, p. 68.

Roberto F. Giusti y la Revista "Nosotros"

(A PROPÓSITO DE UNA ENTREVISTA A ROBERTO F. GIUSTI)

INVITADO por el diario *La Prensa* para hablar en su prestigiosa tribuna del Instituto Popular de Conferencias, visité, en julio del corriente año, la ciudad de Buenos Aires, capital de mi patria, la Argentina. Tuve ocasión de encontrarme allí, de nuevo, con mis queridos maestros y viejos y admirados amigos: Ricardo Rojas, a cuyo sepelio debí asistir dolorido; Arturo Capdevila, quien me hizo el honor de presidir el acto de *La Prensa* en el que hablé sobre "Realidad y poesía en los Estados Unidos de Norteamérica"; Francisco Romero, con quien mantuve una cordial entrevista en el Instituto de Filosofía de la Universidad de Buenos Aires, del cual es actualmente su director, y muchos otros cuya sola mención me honrarían y llenarían de satisfacción. Pero quiero referirme especialmente a mi encuentro con Roberto F. Giusti, no sólo por ser hoy el decano de la crítica argentina (por su longevidad, después de la muerte de Ricardo Rojas, y por la magnitud de su obra), sino por la circunstancia de celebrarse este año varios acontecimientos trascendentales en su vida y en la vida cultural argentina, tales como: a) el cumplir 70 años de edad; b) el celebrar sus "Bodas de Oro" con la profesión literaria; c) el cumplirse cincuenta años de la aparición de la revista *Nosotros*, de la que fue uno de sus fundadores.

Roberto F. Giusti, su vida y su obra.

En su retiro hogareño de Martínez, provincia de Buenos Aires, o en la redacción del diario *La Prensa* (suplemento literario de los domingos), o en el Instituto de Literatura Iberoamericana de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, o en el Colegio Libre de Estudios Superiores, o en la Academia Argentina de Letras, se puede uno encontrar con Roberto F. Giusti. Y en todo momento podemos hallar al hombre de mediana estatura, pero robusto, de cabello un tanto canoso y con mechón un poco a "coup de vent", como en los deportistas latinos, con extensa nariz aguileña y abanicadas orejas, con ojos adolescentes que traducen amor paternal y cordialidad amistosa, con manos inquietas que acompañan infatigablemente su apasionado hablar, y con esa boca de niño oculto tras el gesto o la palabra, que parece triturar entre los dientes y ahogar en su saliva cualquier altivez humana o las inevitables amarguras de la vida. Sí, porque Giusti es todo modestia y bondad, lleva consigo, en su rostro y en su modo habitual de ser, la imagen ideal de los cruzados y de todos los abanderados de las grandes causas. Su vida y su obra así nos lo dicen, y lo he confirmado en mis pláticas de este año. Me invitó a pronunciar una conferencia en el Colegio Libre de Estudios Superiores sobre Baldomero Santín Cano, cuya muerte, ocurrida meses atrás, se mencionaba respetuosamente, al par que evocaba amistades nobles y recuerdos insustituibles del ilustre embajador colombiano en la Argentina. De Giusti recibí la palabra de estímulo que sólo pueden dar los grandes maestros a los jóvenes que necesitan orientación y ayuda, como siempre supo hacerlo también otro maestro en la Argentina y en toda América, el Dr. Pedro Henríquez Ureña, nunca lo suficientemente llorado, alabado y reconocido. Y a Giusti deben dos generaciones de argentinos su aliento constante para escribir y publicar y su generoso ayuda personal e intelectual, en la revista *Nosotros* y en numerosos ensayos de crítica sensata y bien intencionada. Francisco Romero, hoy otro indiscutible guía de las juventudes argentinas en tan difícil momento de la vida de aquel país, no hace mucho decía a propósito de la publicación de los *Ensayos* de Roberto Giusti coleccionados por sus amigos y admiradores:

En muchos casos la obra y la personalidad del escritor son separables; el poeta, el novelista, algunos otros tipos de creadores intelectuales, pueden quedar para el lector al margen de sus producciones y hasta reclamar que sólo se atiende a ellas. Pero en otros casos la obra y el autor componen unidad, y aquélla, pese a bastarse a sí misma y a reposar en sus propios méritos, gana en significación y cobra su relieve pleno cuando se la contempla respaldada por el hombre que la realizó. En otras ocasiones, y aun en alguna para mí memorable —mi última disertación en el Instituto Popular de Conferencias [de **La Prensa**], en 1950, no sin alusión a las circunstancias de entonces y poco antes de que la tiranía [se refiere a la de Perón, de la que fueron víctimas tanto Giusti como Romero] impidiera el funcionamiento de esa meritoria institución—, he examinado este tema de las relaciones entre el creador y su creación, con referencia a la filosofía. Mientras que en la obra de pura ficción, como señalé antes, y también en la producción científica, por su objetividad patente que acarrea una fuerte dosis de impersonalidad y la pone a cubierto de los desvíos más manifiestos, la creación habla por sí, y en medida notable se convierte en criterio para juzgar a quien la produjo; hay otros géneros de la labor cultural donde de continuo la personalidad del agente debe integrarse con su producción para atribuir a ésta su justo alcance. Ocurre así siempre que la obra comporta compromiso y responsabilidad íntima, esto es, cuando la individualidad del autor, su densidad humana, su entereza y veracidad pesan en ella por comportar actitudes y juicios que pueden ser falseados por conveniencias o temores.

De este orden es la faena del filósofo, cuyas intuiciones y convicciones son materia adecuada por su delicada naturaleza para desvirtuarse y torcerse hacia donde sopla el viento, si no las mantiene en la línea recta una austera voluntad de verdad. Y también entra en este grupo la actividad del crítico, acaso más expuesta a la autotergiversación, porque no sólo inciden en ella las solicitaciones externas sino también un constante reclamo interior —muy explicable por otra parte aunque tienda a falsificar sus dictámenes— a la lenidad o la excesiva tolerancia, a la ordenación de valores según la escala de los afectos personales, el deseo de "quedar bien con todos", motivos operantes en todas partes y más en ambientes reducidos como el nuestro, en el cual todos nos conocemos y con frecuencia nos encontramos. Nótese que no cuento aquí los casos de injusticia manifiesta, los extremos culpables del

favor o del disfavor por razones no intelectuales, sino que me atengo a lo que suele ser admitido y disculpado. Para nadie son requisitos tan indispensables la honradez, la buena fe, el valor de exponer con sinceridad y franqueza el propio punto de vista, y la resolución de plantearse previamente cada juicio como un caso de conciencia, como para el crítico, sobre todo para el crítico de literatura y de arte, materias donde la apreciación puede descarriarse por innumerables motivos.

Con la enumeración de estos requisitos tenemos ya algunos elementos para la semblanza de Giusti, porque en él concurren ejemplarmente. La semblanza completa me guardaré mucho de intentarla en estas apuntaciones, porque forzosamente se disminuiría un asunto necesitado de mucho más espacio que el permitido ahora. Baste recordar, a los fines de esta nota, la incansable labor crítica cumplida por él desde sus páginas iniciales, su visible y tenaz empeño de clarificación en el confuso campo de nuestras letras, la prudente mezcla de incitación generosa y de rigor discriminativo, y por encima de todo el afán de ser siempre veraz y justiciero. A estas cualidades, entre intelectuales y morales, o dicho de otro modo, definidoras de un ejercicio de la inteligencia saturado de sentido ético, ha de agregarse, y también de destacarse, porque no siempre se percibe, un amor a nuestra literatura que le ha llevado a consagrarle horas y esfuerzos, cuando acaso otros temas requerían su atención y el eludirlo significaba sacrificio. En la ternura militante y exigente, en la vigilancia severa y cordial con que ha seguido y comentado durante cincuenta años los desiguales episodios de nuestra vida literaria, hay algo así como la voluntaria aceptación de un deber y, desde luego, el desempeño de un magisterio y aun de una magistratura. Que la obligación era ardua, escasa en compensaciones y necesitada de calidades poco comunes, lo prueba el hecho de que el papel de crítico "profesional" de nuestras letras durante un largo período ha estado casi exclusivamente a su cargo.

Separar netamente la labor crítica de Giusti contenida en notas, artículos y ensayos, de otras formas de su actividad, sería introducir cortes artificiales en una ocupación muy vasta y compleja, cotidiana durante muchos años, toda ella gobernada por el mismo levantado propósito, el de servir los intereses universales de la inteligencia y los de la cultura argentina. Al crítico propiamente dicho se han sumado en Giusti, en un designio semejante, el profesor sapiente y escrupuloso, animador de vocaciones juveniles, nunca olvidado por quienes tuvie-

> ron la suerte de ser sus alumnos, y el consejero amistoso y veraz en la conversación y en esas cartas a escritores noveles o maduros que nunca adoptaron el tono convencional de la mera cortesía o del fácil elogio encubridor de la real indiferencia. Muchas otras cosas habría que recordar para situar en su lugar dentro de nuestra cultura de este medio siglo al varón que supo erigir en la revista **Nosotros** la más vasta sede de nuestras letras, y que al prodigarse en toda empresa de desinterés y bien público supo también tomar dignamente su puesto en la defensa de la civilidad argentina.[1]

Sin duda hemos abusado de la cita, pero el ensayo de Romero podría ser transcripto íntegramente, porque nadie nos ha dado hasta ahora una visión sintética más clara y justa del autor y la obra que estamos comentando. Por lo demás, sus palabras, además de venir de quien vienen, se hallan confirmadas en expresas confesiones del propio Giusti y nos eximen de cualquier interpretación subjetiva. Nos dice en sus *Ensayos:*

> He procurado conciliar la ordenación cronológica con la diversidad de direcciones de mi curiosidad intelectual; también he querido que detrás de mis razones sobre autores y libros se percibiera que el ensayista nunca ha sido indiferente a los problemas morales y sociales que todo juicio crítico serio entraña. Dicho con otras palabras: que no he sido un literato puro, solamente atento a la letra de los libros, sordo a la voz de los hombres que les forman a aquéllos el ámbito espiritual. Que sin ser propiamente grave, ni menos solemne, he aspirado a que me juzgaran serio. Seriedad no incompatible con la sonrisa y aun con la risa franca que hice estallar en algunas de mis páginas polémicas, o acerbamente combativas.[2]

Queda así presentada su personalidad y definida su actitud de crítico, cuyas características fundamentales expondremos en otra oportunidad. Ahora sólo nos proponemos dar los datos de mayor interés de su vida y las referencias principales a sus obras, para que sirvan de introducción a las palabras con que

[1] Francisco Romero, "Bodas de oro con la producción literaria" *(La Prensa,* Buenos Aires, 18 de mayo de 1956, sección segunda).

[2] Roberto F. Giusti, *Ensayos* (Buenos Aires: Edición Homenaje de los Amigos, 1955), p. 8.

Giusti reseña la vida de la revista *Nosotros* con todas sus vicisitudes.

Roberto Fernando Giusti nació en Lucca, Italia, el 10 de marzo de 1887. A los 8 años de edad, en 1895, se incorporó a la vida argentina, en donde hizo todos sus estudios, hasta graduarse de Doctor en Filosofía y Letras en la Universidad de Buenos Aires, en 1912. Ese mismo año inició la publicación de sus libros de crítica literaria, con *Nuestros poetas jóvenes*, revista crítica de la poesía argentina de entonces, que publicó bajo el sello editorial de *Nosotros* y que resulta ser hoy obra de consulta imprescindible por no haber sido superada todavía. Ya en 1907 había fundado con Alfredo Bianchi la revista *Nosotros*, en donde realmente se inició como investigador y crítico y cuya dirección compartió durante 34 años, en sus dos épocas: 1907-1934 (81 tomos) y 1936-1943 (23 tomos). Desde entonces su vida fue repartida entre la profesión literaria, el periodismo y la docencia, con períodos de militancia política en el Partido Socialista, que lo llevó a ocupar posiciones como la de concejal de la ciudad de Buenos Aires durante dos períodos (1921-1926) y la de diputado nacional, en representación del partido Socialista Independiente, por el Distrito Federal (la ciudad de Buenos Aires) durante los períodos de 1928-1930 y 1932-1934. Fue también vicepresidente de la Cámara de Diputados en el período de 1933-1934. De 1923 a 1953 fue catedrático de Literatura Castellana de la Edad Media y de Composición Literaria en el Instituto Nacional del Profesorado Secundario de Buenos Aires, en donde compartió la educación de la juventud estudiosa argentina con maestros como Pedro Henríquez Ureña, Amado Alonso y Francisco Romero. Además fue profesor de literatura y gramática castellana en los colegios nacionales "Mariano Moreno" y "Manuel Belgrano" y profesor de latín en el Instituto del Profesorado Secundario "Mariano Acosta". En 1943 fue destituido de sus cátedras, como tantos otros profesores liberales y democráticos, por la dictadura vigente. Caída ésta, en 1955, fue llamado por las autoridades de la Universidad de Buenos Aires para dirigir el Instituto de Literatura Iberoamericana y para desempeñar la cátedra respectiva en la Facultad de Filosofía y Letras. En estas funciones se encuentra en la actualidad, has-

ta que se haga cargo de las mismas el profesor que fue elegido titular en los recientes concursos que presidió el mismo Giusti, o sea, el Dr. Enrique Anderson Imbert. En la fecha es columnista de *La Nación*, prestigioso diario fundado por Bartolomé Mitre, y colaborador del suplementeo literario dominical del diario *La Prensa*. Desde 1936 es miembro de la Academia Argentina de Letras, y desde 1949, correspondiente de la Academia Nacional de Artes y Letras de La Habana, Cuba. Forma parte actualmente de la Comisión Directiva del Colegio Libre de Estudios Superiores, del cual es miembro fundador. En 1924 integró el Consejo Directivo de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Presidió durante dos períodos (1934-1937) la Sociedad Argentina de Escritores, de la que también es miembro fundador y a la que representó ante la Comisión Nacional de Cultura. En 1934, el Secretario de Estado de los Estados Unidos de Norteamérica, Cordell Hull, le hizo una invitación especial para que visitara E.U. como huésped de honor del Departamento de Estado. No pudo concurrir por impedimentos personales.

Su obra, como hemos dicho, empieza a publicarse en libros desde 1912, con *Nuestros poetas jóvenes* (Buenos Aires: Edición Nosotros, 1912) y registra hasta la fecha los siguientes títulos: *Crítica y polémica*, en cuatro series: Primera serie, 1917; Segunda serie, 1924; Tercera serie, 1927; Cuarta Serie, 1930. Por las dos primeras series recibió el premio de la Municipalidad de Buenos Aires (primer premio, sección prosa) en 1925; *Enrique Federico Amiel en su "Diario Intimo"* (Buenos Aires: Edición Nosotros, 1919); *Florencio Sánchez* (Buenos Aires: Agencia Sud-Americana de Libros, 1920); *Mis muñecos* [cuentos y fantasías] (Buenos Aires: Cooperativa Editorial, 1923); *Literatura y vida* (Buenos Aires; Edición Nosotros, 1939); *Siglos, Escuelas, Autores* (Buenos Aires: Edición Problemas, 1946); *Momentos y aspectos de la cultura argentina* (Buenos Aires: Editorial Raigal, 1954); *Ensayos:* Edición Homenaje de los Amigos, 1955); *A las cataratas* [cuentos] (Buenos Aires: Ediciones Luar, 1956); *Poetas de América* (Buenos Aires: Editorial Losada [Biblioteca Contemporánea], 1946). En 1917 publicó el diálogo de Leopordi *Parini o de la Gloria*, en traducción propia,

con prólogo y notas. Desde hace veinte años circulan en la Argentina y diversos países de Hispanoamérica sus manuales para la enseñanza del idioma y la literatura española, argentina e hispanoamericana, editados por la Casa Estrada y Compañía de Buenos Aires, algunos de los cuales llegan ya a veinte ediciones. Tales son: *Nuestro idioma; Curso de Gramática Castellana* (3 tomos); *Lecciones de Literatura Española y Antología; Lecciones de Literatura Hispanoamericana y Antología; Lecciones de Literatura Española, Argentina e Hispanoamericana.* Muchos de sus ensayos, reseñas y notas se hallan dispersos en diarios y revistas y son hoy de difícil lectura. Pero el autor considera (en carta que nos ha enviado) que ellos no agregarían nada a los que han sido reunidos en sus libros.

Sobre la obra de Roberto F. Giusti existe ya una bibliografía que prestigian firmas como las de Roberto Brenes Mesén, Fidelino de Figueiredo, Andrés Iduarte, Francisco Contreras, Hernán Díaz Arrieta ("Alone"), Francisco Romero, Alberto Zum Felde, Luis Emilio Soto, Manuel Pedro González, José María Monner Sans y Raúl Montero Bustamante. Precisamente este último, actual presidente de la Academia Nacional de Letras del Uruguay, decía no hace mucho del Guisti ensayista:

> En cuanto a **Ensayos**, he estado sumergido en su lectura en los días de malestar que suelen depararme mis males. ¡Qué incomparable compañía para las horas de silencio y de vigilia! ¡Cuántos recuerdos ha traído a mi memoria y cuánto me ha enseñado! [...] El maestro es figura insigne de las letras hispanoamericanas; el hombre es espejo de luchadores por el ideal, que está constituido, sobre todo, por las cosas del espíritu; el amigo está definido por ese hermoso volumen, que es testimonio de la amistad y de la admiración, y es también monumento de la justicia erigido a quien no ha cesado durante medio siglo de ofrecer a los lectores el sereno "curso de sus pensamientos y sentimientos".[3]

Y uno de los más jóvenes y promisores críticos argentinos

[3] "Sobre los *Ensayos* de Roberto F. Giusti", en *Cursos y Conferencias.* Revista del Colegio Libre de Estudios Superiores. Buenos Aires. Año XXVI, Vol. L, Núm. 276, marzo de 1957, págs. 91-92.

actuales, Juan Carlos Ghiano, lo caracteriza con estas palabras de discipulado:

> No resulta ociosa la lista de publicaciones de Giusti porque todas ellas se animan con un doble fervor, que está en la raíz de sus preocupaciones americanas; por una parte el interés en exaltar nuestros valores, situando el juicio literario en las proporciones sociales y éticas que han sostenido la persistencia de los maestros de América; por la otra la vocación docente, que se afirma sobre la cordialidad de la persuasión. Ambas calidades prolongan esa riqueza espiritual que aprovecharon sus discípulos y aprecian quienes conocen los motivos de sus diálogos y de su correspondencia. Más de un novel escritor quisquilloso se ha dejado conducir por el nítido apoyo de su juicio, que sabe resguardar los valores destacables aun en la página más expuesta a modificaciones; muchos críticos e historiadores de las letras argentinas (oculten su influencia o la destaquen con orgullo) han aprendido en sus estudios que penetran los temas, iluminándolos en sus aspectos esenciales, sin ocultar los posibles reparos, a la vez que los sitúan en el conjunto de las creaciones humanas.[4]

Giusti surgió en la vida cultural argentina en momentos en que, ya pasada la avalancha optimista de los "profesores de idealismo", típicos representantes de las *élites* burguesas que entendían la literatura como una de las tantas dinámicas del "despotismo ilustrado", el arte dejó de ser patrimonio de minorías selectas y salió a buscar la vida en los estrados del pueblo. El inmigrante italiano encontró en la urbe cosmopolita todas las formas de esa estética que Fechner quería *von unten* (desde abajo) y concibió su militancia un poco a la ma-

[4] Juan Carlos Ghiano, "Homenaje a Roberto F. Giusti", en *Cuadernos Americanos*, México. Año XIV, Núm. 4, julio-agosto de 1955, p. 293. Ghiano hace en esta nota una reseña de la labor de Giusti, con datos de interés, que no hemos repetido por razones obvias. Véase también: Salomón Wapnir, *La crítica literaria argentina* (Buenos Aires: Ediciones Acanto, 1956), pág. 25 y sigs.; Alberto Zum Felde, *Indice crítico de la literatura hispanoamericana. El ensayo y la crítica* (México: Editorial Guarania, 1954), págs. 406-407; y Manuel Pedro González, *Estudios sobre Literaturas Hispanoamericanas. Glosas y Semblanzas* (México: Edición "Cuadernos Americanos", 1951), págs. 208-216; véase también de Ghiano "Homenaje a *Nosotros* y a Giusti" en *Ficción*, Buenos Aires, No. 9, septiembre-octubre de 1957, pp. 93-100.

nera de cómo la había enseñado Taine: el arte como lo más aristocrático y lo más popular, porque dice las más altas cosas para una mayor cantidad de gentes. Con el auge del socialismo y las huestes bien preparadas del positivismo que había convertido en ciencia el maestro Ingenieros, amasó en sus garras de pionero y soñador, entre Aníbal Ponce y Alejandro Korn (¡nada menos!) todos los utensilios de la crítica impresionista, determinista o retórico-pasatista que se demoraba por aquellos tiempos y lugares. Y así dibujó huellas y prodigó instrumentos de lucha hasta levantar los andamios por donde los gustadores del quehacer literario anduvieron paseándose hasta la llegada del martinfierrismo y la aparición de la crítica filológica-estilística que vino después con Amado Alonso y la *Revista de Filología Hispánica*. No sabemos todavía cuál de las dos tendencias será la más perdurable. Por de pronto, Giusti da siempre en la vida, mientras que la otra crítica da en el arte, la literatura, y más de una vez sólo en la gramática y la retórica. En el medio parece estar el bando nacionalista, que hace investigación, historia y crítica, partiendo de una materia siempre apetecible: lo nacional, nativo, regionalista y folklórico. Y cuando no la encuentra la inventa y prodiga en cuadros ideales, simbólicos, elocuentes, patrióticos y patrioteros. En países jóvenes, sin una tradición que determine corrientes de ideas por sí mismas, la crítica literaria tampoco puede darse como simple ejemplaridad de métodos y trabajo académico. Por eso, la obra de Giusti está hoy más que nunca en el fondo y detrás de las búsquedas de los jóvenes más afanosos por dar un sentido a la realidad en que viven y un valor efectivo a las obras de que se nutren intelectual y artísticamente. En Buenos Aires parece que están un poco cansados de las paradojas inescrutables, estilo borgiano, (claro que sin Borges), o de los recuentos de sensaciones y senestesias al modo de ciertas prácticas malamente estilísticas. Queremos a Giusti —le oí decir a unos jóvenes—, porque nos llega, nos dice algo, nos hace sentir y comprender. ¿Y qué más que eso puede pretender la crítica literaria?

La revista Nosotros *y sus vicisitudes*

¿Quién no conoce en E. U. a la revista *Nosotros?* En este país, en donde tanto se hace por los estudios hispanoamericanos —y por toda clase de estudios— no hay profesor universitario, más o menos "scholar", que no maneje sus páginas, no hay universidad de cierto prestigio que no guarde en sus anaqueles los 104 tomos de la colección completa. Madaline W. Nichols y Lucía Burk Kinnaird han clasificado pacientemente sus temas y han compuesto sendos índices bibliográficos de sus artículos de crítica literaria y educación. En los congresos de profesores universitarios y escritores que a cada año se celebran en distintas partes del país, hemos visto ponencias sobre la revista *Nosotros* o sobre Roberto F. Giusti y la crítica hispanoamericana. Por tanto, no parece necesario que hablemos detenidamente de la prestigiosa publicación. Allí están autores y ensayos que nos dicen de su orientación, sus descubrimientos, su cuadro de ideas, sus valores literarios. Pero será muy útil que también se conozca en los E. U. la historia de la revista contada por uno de sus fundadores. Esta historia, que Giusti nos ha confiado para que demos a ella el destino que creamos conveniente, ha sido publicada muy fragmentariamente por los diarios de la Argentina. Por eso creemos necesario publicarla completa, tal como Giusti la redactó para ser leída en el acto de clausura de la exposición de revistas argentinas patrocinada por la Comisión Nacional de Cultura y que se llevó a cabo en el mes de mayo de 1957. Nos dice Giusti: "entendí que, cofundador y director sobreviviente de la revista *Nosotros*, bien podía, sin ser tachado de presumido, hablar en el cincuentenario de la fundación de una revista literaria cuya vida de un tercio largo de siglo fue la más prolongada de que hay memoria en la historia del pensamiento argentino y aún hispanoamericano, de una empresa intelectual que juntó las ambiciones, los sueños, la labor y los frutos de, por lo menos, dos generaciones". Y así comienza la historia. Dejamos la palabra al protagonista esencial.

ALFREDO A. ROGGIANO,
State University of Iowa,
Iowa City, Iowa

TEXTO DE ROBERTO F. GIUSTI

Nosotros no quiere decir Bianchi y Giusti, como algún chistoso malévolo pudo pensarlo y acaso decirlo en los corrillos literarios del tiempo de la fundación. La genérica denominación abarcaba la promoción juvenil que en sus páginas se resolvía a expresarse en el segundo lustro del siglo. Eso escribí en la "Presentación" del primer número, correspondiente a agosto de 1907. No se me ocultaba entonces que el título podía parecer algo petulante, pero "*Nosotros* —decía— es una revista de jóvenes, y como tal se presenta armada de aquel ardimiento que una esperanza todavía no decepcionada presupone". El título lo sugirió Alberto Gerchunoff en el saloncillo de Emilio Becher en la redacción de *La Nación* y en un círculo en cuyo seno en cierto modo nació la revista. Lo reclamó amistosamente por suyo Roberto Payró, avisando que había publicado años antes en las columnas del mismo diario el primer capítulo de una novela de ese título, probablemente recordado por Gerchunoff. Consistió la transacción en reproducir en el primer número aquel capítulo de la novela de ambiciones zolianas dejada trunca en sus comienzos, precedido por el artículo que ese año de 1896 había publicado sobre la misma Rubén Darío, quien le decía a su amigo: "Intentas encerrar en tu libro a Buenos Aires". A Bianchi y a mí también nos bullía en la subconsciencia la idea de encerrar en nuestra revista Buenos Aires, y, está de más decirlo, la entera Argentina. Pero si se mira la cubierta del primer número, se verá que un gallardo atleta con la cabeza ceñida de laureles y empuñando en la izquierda una trompeta heroica, sostiene en la derecha nada menos que el globo terráqueo con el hemisferio de las tres Américas vuelto hacia el contemplador. No recuerdo quién lo dibujó o de dónde lo tomamos, pero indudablemente, si ambiciosa la alegoría que ilustró varios años la cubierta, mostraba cabalmente que no podía ser interpretada como el retrato fotográfico o literario de los dos directores. Ella entrañaba el propósito, cumplido a través de los años y declarado en dicha "Presentación", de vincular en las páginas de la revista a los escritores de América Latina; he dicho latina porque desde el

segundo número también tuvimos una sección de letras brasileñas a cargo de Juan Más y Pi. Cuando festejamos con un banquete el segundo aniversario de la fundación, ya habían colaborado en *Nosotros*, a nuestra solicitud, una o más veces, los cubanos Márquez Sterling, Manuel Pichardo y Arturo R. de Carricarte, los uruguayos Samuel Blixen, Raúl Monero Bustamante, Carlos Vaz Ferreira y José Enrique Rodó, el mejicano Amado Nervo, el peruano José Santos Chocano, el nicaragüense Rubén Darío, los colombianos Max Grillo, Antonio Gómez Restrepo, Samuel López, Manuel Cervera y Guillermo Valencia, los venezolanos Rufino Blanco Fombona y Felipe Valderrama, y además escritores y periodistas nacidos en otras tierras de América residentes en Buenos Aires, los uruguayos Florencio Sánchez, Horacio Quiroga, Víctor Arreguine y Otto Miguel Cione, los bolivianos Arturo Pinto Escalier y Luis Ipiña, el paraguayo Eloy Fariña Núñez y el colombiano Pedro Sonderéguer. Por algunos como por muchos de estos nombres ya ilustres o que lo serían, ustedes han visto que las primeras mieses no habían sido malas. Reputo superfluo encarecer las que siguieron durante más de treinta años en un suelo cada vez más fértil en amistades continentales, pues debe tenerse en cuenta que cuando salimos a la calle aún los lectores argentinos mejor informados conocían muy imprecisamente lo que se publicaba en otras partes de América. Max Grillo, reputado literato colombiano, reconociendo que *Nosotros* era desde el año de su aparición "lugar de cita de los escritores sudamericanos donde se dan a conocer unos a otros", afirmaba: "Ya es tiempo que la Argentina se dé cuenta de que está llamada a asumir la dirección de las demás naciones de origen hispano"; y agregaba: "yo sueño en verla a la cabeza de Sudamérica con legítima hegemonía. En la realización de este ideal las publicaciones como *Nosotros* llenan un hermoso deber".

La misma conducta seguimos con los escritores españoles. En el segundo número, junto a la sección Letras Francesas que inauguraba Atilio Chiáppori, iniciaba Gerchunoff una de Letras Españolas. Unamuno nos honró con una conceptuosa carta al recibir ese número.

Una historia anecdótica del nacimiento de *Nosotros* la escribí hace treinta años justo en el número con que conmemoramos el vigésimo aniversario, volumen, lo digo con justicia, realmente extraordinario por la calidad de los colaboradores y la extensión y mérito de las colaboraciones. No he de repetirla, por poco conocida que sea, aunque también ande en libro.[1] La iniciativa correspondió totalmente a Alfredo Bianchi, con quien yo había trabado amistad en la Facultad de Filosofía y Letras el año 1904. Bianchi era un revistero nato, desvelado, incorregible, porfiado, vicio que había contraído en el umbral del siglo y siendo todavía alumno del Colegio Nacional, cuando administró con el después brillante periodista y humorista Enrique M. Ruas, en 1900, la pequeña revista *Rinconete y Cortadillo*, y después, antes de conocerme a mí, el año siguiente, fundó por su sola cuenta y riesgo, aunque no mal acompañado, *Preludios*, que pasó de los cuarenta números, y de 1904 a 1906 fue, como secretario de redacción y *factotum*, el alma de *La Gaceta*. A *Nosotros* yo aporté, junto con mi precoz vocación de plumífero, una buena dosis de escepticismo. Se incubó la revista contemporáneamente en en el ya dicho saloncito de Becher y en las mesas del café de Los Inmortales, dos zonas más o menos bohemias, recelosas la una de la otra, si no en guerra declarada. Puesto entre las encontradas ojerizas, nosotros los reconciliamos en las páginas impresas y al cabo en la vida. Porque nuestro propósito fue unir; no, dividir. Unir también las viejas firmas consagradas con las nuevas ya conocidas y con aquéllas de los que surgían entonces o habrían de surgir. No practicamos por deporte el estridentismo literario y el lenguaje ásperamente agresivo, los cuales encubren a menudo impaciencias que, cuando dan a luz, paren, o despreciables conformismos o insospechados autoritarismos, ello también en política. Tampoco practicamos el dócil conformismo literario, aunque no el sistemático desconocimiento de los valores, grandes o pequeños, que tenía el país. La que entre los años 1920 y 1930 se llamó a sí misma la "nueva generación", careció de esa ecuanimidad.

[1] *Crítica y Polémica*, cuarta serie, Buenos Aires, 1930.

Gracias a esa política literaria, rarísimos escritores argentinos vivientes rehusaron en los primeros años, y menos en los sucesivos, colaborar en nuestras páginas. Prácticamente llegamos, en un momento, en que la heredad estaba vacía. Sólo vegetaba en ella la *Revista de Derecho, Historia y Letras*, fundada y dirigida por el Dr. Estanislao Zeballos, publicación indefinida, aunque meritoria, de escasa difusión en los ambientes literarios. *Nosotros* heredaba a algunos colaboradores del extinto *Mercurio de América*, empezando por su director, el poeta Eugenio Díaz Romero, el cual atendía entonces la sección "Letras Hispanoamericanas" en el *Mercure de France*, y casi toda la juvenil falange de *Ideas*, la revista fundada por Manuel Gálvez y Ricardo Olivera en 1903: Ricardo Rojas, Emilio Becher, Atilio Chiáppori, Emilio Ortiz Grognet, Alberto Gerchunoff, Carlos Octavio Bunge, Antonio Monteavaro. Les incorporamos el grupo de Más y Pi, Evaristo Carriego y Marcelo del Mazo, en general el del café, hoy legendario, de los Inmortales, a la vez que tendíamos la vista en todas direcciones en procura de reclutas y veteranos. Con esta política literaria de puertas abiertas, *Nosotros* alcanzó a ser, en su orden, la expresión más característica de su tiempo, órgano de varias generaciones que trabajaron en común. Por supuesto, fuimos hijos del tiempo. En aquella crónica de veinte años de vida, a la cual antes me he referido, examiné esa política literaria a la luz del ambiente espiritual de la anteguerra. Piénsese que en 1907, cuando apareció *Nosotros*, la actividad intelectual porteña distaba muchísimo de tener la riqueza y variedad actuales. Ya se había atenuado mucho el entusiasmo literario suscitado por Rubén Darío. Ningua tendencia se señalaba con rasgos acentuados en ese momento de disolución de la escuela simbolista y de total dispersión en la poesía, hecho del cual es espejo mi libro *Nuestros poetas jóvenes*, de 1911. Otro tanto dígase con respecto a Buenos Aires, y, por consiguiente, a la República entera, de las corrientes filosóficas y las doctrinas políticas, las cuales fueron adquiriendo rasgos nuevos y definidos en vísperas de la guerra, al doblar el siglo el primer decenio. Pues conviene recordar que *Nosotros* no fue una revista estrictamente literaria. Respetando distancias, quiso ser lo que eran en Francia entonces autorizadas pu-

blicaciones, como la *Revue des Deux Mondes*, la *Revue de Paris*, el *Mercure de France*, y otras: de letras, arte, filosofía, historia y ciencias sociales. No encontramos vanguardias literarias cruelmente agresivas; apenas sí francotiradores más o menos irreverentes, como yo también lo fui, con Leopoldo Lugones y algún otro; y así *Nosotros* pudo crecer y cobrar fuerzas y prestigio en un ambiente muy necesitado de fraternidad literaria, como lo prueba la insistencia con que lo calificábamos en toda ocasión propicia, de beocio, fenicio o cartaginés, que el nombre variaba según el gusto.

Cuando en los lustros posteriores a la primera conflagración mundial se encendieron en el mundo llameantes fervores ideológicos de redención humana, *Nosotros* no fue indiferente a ellos, sin dejar por eso de ser un campo abierto a todas las opiniones; y cuando estallaron en Buenos Aires los cohetes literarios dichos genéricamente vanguardistas, pirotecnia en que se cruzaba el futurismo italiano con el ultraísmo español y con algunos *ismos* franceses, *Nosotros*, en la doble condición de campo neutral donde todas las tendencias podían expresarse y de *punching-ball* para los muchachos peleadores que necesitaban hacer gimnasia, no fue en ningún momento hostil a los nuevos. No quisimos, eso no, ser revista de círculo. Fracasaron cualesquiera intentos hechos para embanderarnos. *Nosotros* fue de todos. Lo fue particularmente de los jóvenes, de los recién llegados, sin creernos obligados a publicar, por supuesto, las primeras planas de los escolares aplicados. En nuestras páginas publicó Borges, en diciembre de 1921, la primera definición del ultraísmo hecha en el país. Avisó la revista al darle cabida en sus páginas que con ese estudio iniciaba una serie sobre las escuelas de vanguardia. "Queremos hacer conocer —avisaba la redacción— los principios estéticos de las nuevas escuelas literarias y artísticas. El solo hecho de exponer a todas —antagónicas entre sí, con frecuencia—, prueba nuestra neutralidad en la batalla". Y preguntaba: "¿Será verdad que comenzamos a envejecer?" El año siguiente publicaba la revista a cinco poetas que se decían ultraístas, una especie de antología de la nueva poesía, antecesora de la de Vignale y César Tiempo. Eran Borges, F. Piñero, Norah Lange, la uruguaya Clotilde Luisi, Helena Martínez, Roberto

Ortelli, Guillermo Juan y González Lanuza. La primera revista que manifiestamente fue órgano de la llamada "nueva sensibilidad", tuvo vida por inspiración de Alfredo Bianchi. Él reunió una noche a los fundadores, de cuyo grupo saldría pronto por cariocinesis *Proa*, otra revista de vanguardia, para aconsejarles la conveniencia de que los jóvenes de la nueva generación literaria tuvieran un órgano propio, en el cual pudieran exponer libremente sus opiniones sin chocar en las mismas páginas con las ideas y los prejuicios de hombres de otras generaciones. Con estos sentimientos amplios, generosos, entendía Bianchi la política literaria. Yo aconsejé entregar en propiedad unos pliegos de cada número de *Nosotros* a la voluntad exclusiva de los fundadores de *Inicial*, para que dirigiesen una sección de vanguardia con entera libertad, y así se hizo. En *Nosotros*, en 1923, Bianchi y Julio Noé, quien me sustituyó unos tres años en la dirección, desempeñándose con su reconocida cultura, gran tino y aliento innovador, después de haber abierto las páginas de la revista a la nueva generación, les preguntaron cuáles eran sus amores y sus odios literarios y, por cierto, esos mozos no se hicieron rogar para despacharse a su libérrimo antojo. Incluso algunos de esos jóvenes escritores dilucidaron sus cuestiones de competencia y de derecho sobre esto y aquello en las páginas de *Nosotros*.

Quisimos agrupar, pues, y no dividir. Había sus motivos. En 1927 pude escribir, aludiendo a las piedritas que nos tiraban al tejado los camorristas de *Martín Fierro*, periódico de batalla literaria, en su tercero avatar: "No nos hagamos ilusiones. Los que nos jactamos de intelectuales, en América formamos todavía un círculo demasiado reducido, estrechado por la indiferencia cuando no por la hostilidad del ambiente, para que nos peleemos a muerte sobre si hemos de decir galopar o beber horizontes".

Pero el tejado era firme. Donosamente lo describió Fernández Moreno en el lindo romance que en 1932 nos dedicó a los directores:

> Que contra escuela y capilla,
> indiferencia y desaire,
> ha habido siempre un tejado,

un torreón de diamantes,
con un **Nosotros,**
corazón de un estandarte.

Y permítasele a mi pequeño orgullo descender del tejado para continuar un poco más con el poeta:

Y con una y otra tapa,
según las necesidades,
flaca como un abecé,
gorda como los misales,
ha cumplido la Revista
su fin de mes implacable,
llevando el nombre argentino
allende montes y mares.

Aún en aquellos breves años en que *Nosotros* concitó la animadversión de *Martín Fierro,* nuestra revista siguió practicando la indeclinable hospitalidad que fue su norma, incluso con los de ese grupo, la mayoría de los cuales colaboraban todavía o habían colaborado o colaborarían en las denostadas páginas. Solamente contraatacamos cuando fue menester, en poquísimos casos de legítima defensa, con rápidas dentelladas, para las que confieso haber afilado los colmillos cuanto me fue posible. Pero esta es historia anecdótica, de intrascendentes escaramuzas literarias, sobre la que no debo volver. Debo sí recordar, a fin de que se medite sobre las mudanzas humanas, aunque guardándome de reeditar hoy los reproches de antaño, que Evar Méndez (en el siglo, Evaristo González), convertido, en la dirección de *Martín Fierro,* no en sus versos, en feroz vanguardista, se había estrenado en el primer número de *Nosotros* con una liviana imitación de Rubén Darío, un "tríptico a la manera de Watteau", según decía el subtítulo, muy a lo Rey Sol. Era el hallazgo que tenían reservado a nuestra revista Ricardo Rojas y Atilio Chiáppori, descubridores del joven poeta mendocino. Nosotros teníamos nuestro hallazgo: el de Enrique Banchs, de quien publicamos en el primer número tres sonetos, incluidos ese mismo año en su primer libro, *Las Barcas.* En el tercer número llegó el turno de Evaristo Carriego con "Cosas de Andresillo", composición incorporada después a *Misas herejes.*

La historia, si larga, de toda institución, empresa, publicación periodística, pasa, naturalmente, por distintas etapas, sufre rachas de buena y mala fortuna. *Nosotros*, empresa de dos muchachos que no tenían ciertas noches cómo pagarse un café, no pudo constituir una excepción. Haré gracia al lector de referirle los aprietos financieros por que pasamos, los obstáculos materiales que hubo que vencer —empezando por la indiferencia de los libreros y la informalidad de muchos agentes—, las vanidades, incomprensiones, envidias, que nos salieron al paso, los sectarismos políticos y literarios de todo color que pretendieron aprisionarnos. A este último propósito, ¡qué lucha! *Nosotros* quiso ser siempre una tribuna libre. Ni escrúpulos, ni obligaciones, ni consideraciones de ninguna naturaleza le hicieron traicionar el programa que se impusieron los dos directores cuando la fundaron. Más de una vez debimos advertirlo: "Si el tono de sus páginas sorprende e inquieta, opóngase razón a razón, sentimiento a sentimiento, ideal a ideal, a ese tono otro tono. Eso es vida: la unanimidad y acuerdo rebañegos son la muerte". Por eso fue también tribuna polémica.

Nunca nadamos en la abundancia. Tuvimos días de respiro y días de angustia, agravados por la escasez de papel y otras escaseces que trajo la primera guerra mundial. El año del centenario de la revolución de Mayo suspendimos la publicación; a los pocos meses, el tesón de Bianchi, el imperioso, desesperado anhelo que lo subyugaba de tener "su" revista, volvió a ponerla, a principios de 1911, en los escaparates de las librerías. En 1912, ante una crisis semejante, resolvimos convertirla en sociedad cooperativa, contando con el patrocinio ilustre del poeta Rafael Obligado, el cual accedió a presidirla. Con tal transformación administrativa y la reducción del formato, nació ese año con el número 43 la *Nosotros* más recordada y difundida, elegantemente impresa en excelente papel por la Compañía Sudamericana de Billetes de Banco, hasta el 1918, y desde entonces hasta el último número, por la bien equipada imprenta de Antonio Mercatalli y sus hijos, Mario y Francisco. A fines de 1934, ya disuelta desde hacía tiempo la cooperativa, nos vimos forzados a decir "basta". Ochenta y un tomos nutridos formaban la colección que por esos mismos

días había merecido un preciso catálogo analítico, hecho por las profesoras Madaline W. Nichols y Lucía Burk Kinnaird, subsidiado por la Universidad de Stanford y el Dominican College y publicado en distintas revistas especializadas de los Estados Unidos, catálogo que es hoy una rareza bibliográfica. Fui yo el que escribí en la Navidad de 1934 la larga carta de la suicida a los colaboradores y amigos, con que encabezamos el número 300. En ella recordaba que una existencia tan dilatada, de veintiocho años, a partir del primer número (en ese momento no sospechaba que se prolongaría ocho años más), no había sido alcanzada por ninguna publicación de la índole de *Nosotros*. "Muchas semejantes —escribí— hemos visto nacer, con fraternal simpatía, y con tristeza perecer, mientras en esta casa nos manteníamos firmes en medio de innumerables dificultades de todo orden. Veintiocho años son un largo espacio de tiempo para cualquier empresa humana; lo son para los regímenes políticos, para los ciclos literarios, para las evoluciones morales y sociales. En veintiocho años cabe toda la historia que va desde la toma de la Bastilla hasta la caída de Napoleón; en menos tiempo se hizo la constrastada unidad de Italia y de Alemania; no mucho más ha durado el largo imperio del último Hohenzollern; el mismo lapso corrió entre Caseros y la capitalización de Buenos Aires, entre la ascensión de Mitre a la presidencia y la revolución del Noventa. No es pueril hacerlo presente: son unos pocos ejemplos que ofrecemos a la reflexión del culto lector, a modo de unidades de medida, para que nos absuelva si ahora escribimos aquí: Queda cerrado el ciclo de *Nosotros*. Debemos insistir sobre esto, cuando hay quienes nos reprochan afectuosamente: ¡Morir! ¡Darse por vencidos! No es posible. ¿Acaso no pueden o no saben proseguir? Tal vez en otras manos más capaces... Sí, quizá en otras manos, lo reconocemos, las cosas andarían de diferente modo; pero primero concédasenos la premisa del razonamiento: *Nosotros* vivió veintiocho años, y el caso es único en el país. Quince meses vivió *La Abeja Argentina*, el periódico mensual que publicaba la Sociedad Literaria en tiempos de Rivadavia; ocho años la *Revista de Buenos Aires*, de Vicente Quesada y Navarro Viola; seis la *Revista del Río de la Plata*, de Lamas, López y Gutiérrez; cuatro la *Nueva Revista de Bue-*

nos Aires, de los Quesada, Vicente y Héctor; seis, entre sus dos épocas, la *Revista Argentina*, de Estrada y Goyena; nueve, la *Revista Nacional*, de Carranza y Vega Belgrano; dos, *La Biblioteca*, de Groussac; veintitrés, la de *Derecho, Historia y Letras*, de Zeballos; del mismo modo han durado pocos años, tres, dos, uno, raramente más, todas las revistas literarias de intención seria, grandes o pequeñas, que se han publicado después de aquéllas, antes de la aparición de *Nosotros* o contemporáneamente: la *Revista de América*, de Darío y Jaimes Freyre; el *Mercurio de América*, de Díaz Romero; *Ideas*, de Gálvez y Olivera; *El Sol* e *Ideas y Figuras*, de Ghiraldo; *Renacimiento*, de Florencio César González y Más y Pi; *Atlántida*, de David Peña; *Ideas*, del Ateneo de Estudiantes Universitarios; *Hebe*, de Morales y Novillo Quiroga; *Pallas*, de Chiáppori; *Helios*, de Conde Montero; *Atenea*, de Arrieta; *Nuestra América*, de Stefanini; *Revista Nacional*, de Jurado e Irazusta; *Biblios*, de Rafael Barrios; *Azul*, de Bartolomé Ronco; *Valoraciones*, de Alejandro Korn y su grupo; *Sagitario*, de Amaya, Julio V. González y Sánchez Viamonte; *Síntesis*, de Martín Noel; y, por cierto, las de los nuevos y novísimos, *Inicial, Proa, Prisma, Martín Fierro, Letras, Megófano*. Lo mismo puede decirse de los demás países de América. Las mencionadas y otras iguales que lamentamos no recordar en este momento [téngase presente que esto fue escrito hace veintitrés años y que, además, incluye alguna sensible omisión] han sido nobles esfuerzos, de los cuales quedará memoria en la historia de nuestra cultura. Reclamamos entre ellos un lugar —y no el último— para *Nosotros*".

Preguntábamos más adelante: "¿Quién ha dicho que las instituciones sean eternas? ¿Y por qué habría de serlo una revista literaria? Pero la cuestión es más honda: ¿no estará en tela de juicio, no ya la existencia de una determinada revista, sino la de todo un género de publicaciones, las cuales tuvieron auge, y algunas vida gloriosa, en el siglo XIX y a principios del presente, y hoy van siendo desalojadas, si no tienen un peculiar carácter de especialización, por otros medios informativos? El fenómeno se produce en mayor o menor grado también en Europa, pues el hecho de que sean centenarias algunas revistas de allá, tal la gloriosa *Revue des Deux Mondes*,

aparte de producirse en un país de superior densidad cultural, como es Francia, guardadora celosa de sus tradiciones, se explica con suma sencillez, porque aquella revista nació precisa y oportunamente y floreció largos decenios en la época que habría de presenciar el magnífico desarrollo de las publicaciones de su mismo género. En Europa recientemente —decíamos— han desaparecido algunas ilustres. Otras, aun viviendo todavía, se ve que ya han hecho su tiempo. *Nosotros* lo reconoce así para su caso. Este tipo de publicación amplia, ecléctica, acogedora, en cuyas páginas alternan por colaboración espontánea la prosa con el verso, colección de ensayos y artículos de diferente extensión sobre las más variadas cuestiones concernientes a la cultura general, presentada en formato de libro y, por consiguiente, cara y de circulación limitada, ya no es solicitada como lo fue un tiempo. *Nosotros* supo responder dignamente a ese llamado de la opinión culta argentina, creando en torno suyo un rico y fecundo movimiento intelectual y dando nombre, por el consenso de muchos críticos ilustrados, a una generación y a una época de nuestra cultura, cuyo valor y cuyos frutos, mejor que los contemporáneos, juzgará el porvenir. Son trescientos números, son ochenta y un tomos, son decenas de miles de páginas que han circulado en casi medio millón de ejemplares. Páginas de distinto valor, expresión de la cultura argentina en sus manifestaciones nobles y destacadas; por tanto, desiguales como ella y con sus naturales imperfecciones. En ellas se leen las inquietudes, las esperanzas, los anhelos de este cuarto de siglo [decíamos entonces, cuando la segunda inmensa conflagración mundial sólo comenzaba a vislumbrarse] bárbaramente sacudido, removido y quebrado por la guerra y la revolución; es de creer que esas palabras, que hoy a algunos pueden parecer muertas, despertarán ecos de simpatía en la inteligencia y en el corazón de los lectores e investigadores de mañana".

Como entonces me atreví a hablar, según se ha oído, de una generación de *Nosotros*, y en otro pasaje de esta crónica he hablado de, por lo menos, dos generaciones, me detendré brevemente sobre el particular, ya tratado por otros. ¿Hubo tal generación literaria? A mi vanidad personal le convendría

contestar que sí; mi juicio objetivo propone otra respuesta. Cuanto he dicho prueba que no hubo una generación de *Nosotros*, por la razón sencillísima que en nuestra redacción y en nuestras páginas convergieron desde el primer momento hombres de edades, tendencias y gustos muy diferentes; que hubo, sí, un clima de *Nosotros*, un benéfico clima de labor hecha en común, camaradería, tolerancia, buena fe, recíproca consideración, aborrecimiento de la retórica y la agresividad gratuita, y esto es muy importante, de total desinterés material, empezando por los directores.

En 1932, el número extraordinario con que celebró la revista sus bodas de plata, propuso la cuestión a escritores de diferentes edades. Fue una encuesta instructiva, una contribución no desdeñable a la historia de la cultura argentina de este siglo, en la cual *Nosotros* está presente en la mayoría de las respuestas; sin embargo, en lo esencial vino a probar la conclusión que yo he ofrecido: el encuentro y la conciliación en sus páginas, desde los comienzos, de hombres de edad y procedencia intelectual y literaria distintas.

He visto morir otras muchas revistas, grandes y chicas, desde aquella fecha. No sabría hacer el catálogo de todas. Básteme recordar a *Ínsula*, interesante publicación trimestral que fundó y dirigió la escritora Renata Donghi de Halperín, y a *Realidad*, expresión de un calificado grupo de escritores y profesores, cuya cabeza dirigente era Francisco Romero, y, que, sin embargo, sólo vivió de enero de 1947 a diciembre de 1949, si bien financiada por una culta escritora. Sospecho los sacrificios que exige a Victoria Ocampo la edición de *Sur*, la notable revista, distinta y distante de *Nosotros*, cuyo primer número saludamos en enero de 1931; y los que le reclama, sin duda, al novelista Juan Goyanarte, el sostenimiento de *Ficción*, la revista—libro bimestral— de reciente aparición (adviértase la definición significativa). Estas son evidencias, entre tantas otras, que confirman aquel diagnóstico y pronóstico mío antiguo. Sin embargo, venciendo el descorazonamiento, aún no nos dimos por vencidos. Nos despedíamos en aquella carta confiando en que tal vez no sería para siempre; pensábamos que la revista podría renacer posiblemente renovada y

transformada, pero siempre al servicio de la inteligencia, no al de la distraída frivolidad. Y fue así. Llegó la tercera etapa. El año 1935, Bianchi no se estuvo quieto y resignado, por más que yo, mefistofélico, le silbaba mi escepticismo. Después de no aceptar varias proposiciones que se nos hicieron de financiar la revista, entre ellas la del entonces Intendente Municipal, doctor Mariano de Vedia y Mitre, a quien todavía estoy agradecido por su generoso ofrecimiento, encontramos, con la intervención del nunca olvidado crítico, colaborador y amigo Juan Torrendell, un modo decoroso de volverla a editar con la ayuda absolutamente personal y desinteresada de don Rafael Vehils. Conste que *Nosotros* nunca aceptó atarse a gobiernos y empresas, servir intereses oficiales o particulares. Libre nació, libre murió. Unos pocos años recibió muy limitados subsidios concedidos por el Congreso de la Nación, los que, por su origen popular, no trabaron en ninguna ocasión nuestra libertad de pensar ni pesaron sobre ésta. Así, en marzo de 1936, iniciamos la tercera etapa, aquélla que llamamos con propiedad segunda época, pues no había habido discontinuidad temporal entre las dos etapas anteriores. De 1907 a 1912 fue el fervor juvenil, la búsqueda y el descubrimiento. Eran los años en que Bianchi iba con su libreta por calles y cafés a la caza de suscriptores, contra mi reconvención, la cual sonaba poco menos así: "*Nosotros* es una revista, una institución seria y ya considerada; tú y yo, los directores, somos humildes tertulianos de corrillo bohemio. No debes asociar en la mente de nadie, anotando suscriptores, dos imágenes dispares. Al hacerlo, disminuyes la idea que debe tenerse de la revista. Bianchi, Giusti son una cosa. *Nosotros* es otra". Pero él no me escuchaba y quizá tuviera razón. Nuestros abnegados administradores, el primero en el tiempo, Alfredo Costa Rubert, el segundo, Francisco Olbasis, lo confirmaban en ella. La segunda etapa fue de afirmación, de vida plena. La tercera, la llamada segunda época (veintitrés tomos, 93 números) no me atrevo a decir que superó a la anterior, pero ciertamente no le fue inferior. Fue lo mismo y otra cosa. Remozamos la cubierta y la elegante tipografía, agilizamos el contenido, recuperamos a los amigos de la víspera, volvieron

muchos desertores y en ningún instante pudo decirse que olimos al moho de las cosas viejas. Muy al contrario. Cuando en el número-aniversario del año 27 historié los veinte transcurridos, burlándome un poco de nuestros bullangueros contradictores de la entonces llamada "nueva generación" (¡y qué pronto envejecen las nuevas generaciones!) les dije: "Pero, amigos, ¿contra qué y contra quiénes pelean ustedes? Al oír sus gritos el transeúnte creerá que o franquean ustedes esa muralla de *Nosotros*, que cierra el paso, hosca e inaccesible, a las gallardas huestes novecentistas y la arrasan y siembran sobre sus ruinas la sal de la maldición, o todo un mundo nuevo irá a estrellarse contra ella, abatido y deshecho. Creerá que dentro de esa Bastilla se encierra un pasado tal de oprobio y vergüenza, se maquinan asechanzas tales contra el novísimo descubrimiento de la metáfora, que el duelo no puede ser sino a muerte. Lástima que la realidad sea menos dramática, y no se preste a tan bonitos efectos de contraste. Lo único que se nos puede achacar, a mucho orgullo nuestro, es que no nos hayamos vestido a la última moda. Ahora se lleva mucho la inicial minúscula, los versitos asmáticos sin puntuación y el dibujito faraónico: habernos nombrado *nosotros* y no *Nosotros* y ya tendríamos bastantes pecados redimidos".

Debo confesarlo, y lo hago sin rubor: *nosotros* con minúscula se titularon en cambiantes vivos colores los números de la segunda época y fui yo el trascendental innovador.

Ahorro detalles sobre el desarrollo de esta última etapa, todavía vive en la memoria de muchos. El 16 de mayo de 1939, Bianchi era herido por una hemiplejía. Desde entonces el peso de la revista cargó sobre mis hombros y el de nuestro leal secretario y amigo Oscar Bietti, fino crítico. Después de una nueva recaída, de la cual pareció restablecerse a medias, lo mismo que de la primera, mi grande amigo y compañero falleció el 23 de noviembre de 1942. Su muerte fue, lo digo sin exagerar, un duelo de las letras argentinas. Sus exequias y el número especial en que lo conmemoramos son el testimonio de que no he dicho una frase vulgar. En octubre de 1943, el gobierno *de facto* del general Ramírez me destituía de mis cátedras por el horrendo delito de haber pedido, junto con un

centenar de otros firmantes, entre ellos eminentes profesores, "democracia efectiva y solidaridad americana". Entonces vi claramente los días inciertos que se nos venían encima, y descorazonado, contando con el asentimiento de Bietti, cerré la revista y liquidé sus efectos, con ayuda de nuestro fiel administrador Daniel Rodolico. No creo haber tomado una decisión equivocada. Habríamos desaparecido de cualquier otro modo, quizá más peligroso, no digo menos honroso. Hice más: cerré definitivamente *Nosotros* sin una sola palabra de explicación. ¿Para qué?

Una razón práctica, ajena al desaliento moral y a las consideraciones políticas, concurrió a inducirme a cerrar las puertas de *Nosotros*. No he empleado una imagen común. He dicho las puertas. Porque una revista literaria es o debe ser algo más que varios pliegos encerrados entre dos tapas. Por escogido que sea el material literario, en él no se agota la revista. A ésta deben llegarle en forma viva las ideas y sentimientos de un grupo, de un círculo, de una promoción, de una generación; los directores deben estar en contacto personal con los colaboradores, recibir de ellos sugestiones, aconsejarse con ellos, poner en relación a unos con otros, acicatearlos por medio de la emulación. La redacción ha de ser una tertulia. Eso fue *Nosotros* en sus mejores tiempos por la acción de Bianchi, infatigable descubridor de talentos y estimulador de vocaciones. Enfermo él, muerto él, yo no podía imitarlo. No soy un misántropo, los que me conocen lo saben, ni soy hosco, ni desabrido, pero carezco de las posibilidades materiales y de las aptitudes psicológicas que necesitaría para ser centro permanente de una tertulia literaria renovada continuamente a través de los años. Bianchi hizo más. Desde los días del almorzáculo del restaurante Ferrari, evocado por mí en unas memorias nostálgicas, la acción de *Nosotros* se prolongó en comidas alegres y en banquetes serios pero no aburridos, de mantel largo, de los cuales muchos tuvieron justificada resonancia. Agasajábamos a los escritores extranjeros —¿quién los recuerda a todos?— Blasco Ibáñez, Valle Inclán, Gómez Carrillo, Ortega y Gasset, Amado Nervo, Urbina, Eugenio D'Ors, Armando Donoso, Sanín Cano, González Martínez, Benavente, Vasconcelos,

Alfonso Reyes, Enrique Díez Canedo, y a los argentinos en cuanto publicaban un libro, obtenían un premio, emprendían un viaje o regresaban de él: básteme recordar los magnos banquetes ofrecidos a Rojas y a Groussac. También celebrábamos los aniversarios de la revista. En los que señalaron fechas memorables, los diez, los veinte, los veinticinco años de vida, la casa era echada por la ventana. Además, ordinariamente largos años nos reuníamos en divertidas cenas de camaradería, como fueran las mensuales del restaurante Génova, animados por el ingenio travieso de Ingenieros, cenas que también piden un ameno cronista. Todo ello era vida que bullía en torno de *Nosotros* y que yo, muerto Bianchi, sólo podía comunicarle a la revista, muy apagada. Súmense los diversos factores expuestos y compréndase cómo *Nosotros* murió en su hora.

Quedan los ciento cuatro tomos, ofreciéndoles a los lectores de hoy y a los de mañana una rica y variada crónica de la evolución del pensamiento argentino en relación con el universal a lo largo de treinta y siete años.

No sé cuál impresión producirá su lectura en los amigos de curiosear el pasado en páginas que todavía no han amarillecido. Sé que en todas las bibliografías literarias especiales *Nosotros* figura con contribuciones útiles; que los números extraordinarios dedicados a Florencio Sánchez, a Darío, a Rodó, a Carlos Octavio Bunge, a Guido Spano, a Nervo, a Obligado, a Ángel de Estrada y Joaquín González, a Ingenieros, a Payró, a Groussac, a Lugones, a Bianchi, son repertorios de no escaso valor biográfico y crítico a juicio de los entendidos; que bibliófilos y libreros andan a la caza de las casi inhallables colecciones, solicitadas por los mejores centros extranjeros de estudios, sobre todo de los Estados Unidos; sin embargo, esto no es lo que más interesa a mi corazón, porque puede no ser otra cosa que afanes de bibliófilo, curiosidad erudita, historia disecada y ciencia de catálogo. Me interesa, en cambio, saber si algún lector joven, hojeando esas decenas de miles de páginas, siente en algún instante desaprisionarse de ellas un hálito siquiera de la vida que recogieron en su hora. Vida hecha de vigilias meditativas, trabajosas pesquisas, nobles inspiraciones poéticas, amores, odios, admiraciones, devociones, negaciones, acaso flaquezas y aun miserias, toda la vida que se

agitó en torno de los dos directores, estrechándolos, acometiéndolos, halagándolos, solicitándolos, entusiasmándolos, comprometiéndolos y robando muchas horas a su descanso y a su propia labor de escritores, sacrificada a la publicidad de la ajena.

ROBERTO F. GIUSTI,
Universidad de Buenos Aires,
Argentina

Vicente Riva Palacio, cuentista

VICENTE Riva Palacio, el genial diplomático, militar y hombre de letras, tal vez nunca pensó que no poca de su fama literaria se debería a un pequeño volumen de cuentos que acababa de ver la luz pública en Madrid cuando le sorprendió la muerte. Algunos de los *Cuentos del General* (1896), ya clásicos en la literatura mexicana, habían sido publicados en España —en una de las revistas más importantes de la época— con el objeto de demostrar a los literatos españoles que el representante de México en la Corte sabía manejar la prosa castellana como el mejor. La feliz idea de publicar estos donosos cuentos —y no otra indigesta novela histórica de la época colonial— le valió al General el que su nombre perdure en los anales de la literatura mexicana como el de uno de los mejores cuentistas del siglo XIX. Antes de Riva Palacio solamente Roa Bárcena había publicado, en México, cuentos dignos del nombre. Estos dos escritores pueden ser considerados como los verdaderos creadores del cuento mexicano moderno.

Según parece, cuando Riva Palacio pasó a España en 1886 como Embajador de México, ya llevaba en la maleta —como las había llevado tres siglos antes su compatriota don Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza— algunas de las obras que le habían de dar fama en la Corte. ¿Cuándo empezó Riva Palacio —cabe preguntar— a escribir cuentos? Lo excelente de su colección nos hace pensar que ya había ensayado el género. Como hemos sugerido, parece que varios de los *Cuentos del General* fueron escritos antes de 1886, año en que el autor llegó a Madrid. Uno de ellos, "El buen ejemplo", ya había apa-

recido —como hizo notar Manuel Toussaint[1]— en *Los Ceros*, obra de Riva Palacio que vio la luz pública en México en 1882. Allí, sin embargo, el cuento es apenas un bosquejo de lo que había de ser en su forma definitiva. La popularidad de la anécdota queda bien demostrada por su frecuente reproducción en los periódicos de la época. Tenemos noticias de que apareció en *El Siglo XIX* el primero de noviembre de 1892 y el 12 de febrero de 1896; y sin duda apareció en otros periódicos. La predilección que el General sentía por los "cuentos de pericos", tan populares en México, lo demuestra el haber incorporado en su artículo-retrato de don Justo Sierra —también en *Los Ceros*— la chispeante anécdota, "Perdone usted, caballero..."

Mas no es el anterior el primer cuento de Riva Palacio. No hay duda que ya para 1882 había publicado algunos otros. En 1867, por ejemplo, aparece en las páginas de *La Orquesta*, redactada en aquel entonces por Riva Palacio, un "Cuento" que, aunque sin nombre de autor, estamos seguros es obra del General. Como es bien sabido, en el siglo XIX en México los redactores de periódicos eran responsables de todos los artículos sin firma; además, aquello de decir que el alcalde —cuya ignorancia se satiriza en la anécdota— se dirigió a la botica "con un aire imperioso y magistral como redactor de periódico subvencionado por Lerdo" no deja lugar a dudas sobre la paternidad del cuento. Al año siguiente se publica en la misma revista la primera parte de otro cuento "Un viaje al Purgatorio", que quedó sin terminar y en el cual también hallamos las inconfundibles peculiaridades del estilo de Riva Palacio; aquella característica introducción: "De saber tienes, ¡oh cristiano lector! que esto que te voy a referir es cuento, porque me lo contaron (como verás más adelante), pero tiene todos los visos de verdad, que era persona verídica el narrador...", y aquello de "le interpelé con toda la energía de que soy capaz, como diría D. Ezequiel Montes", son giros de estilo que se repiten con insistencia en las obras del autor. Estos bocetos de cuentos nos parecen ser los primeros ensayos en el género, ensayos

[1] En la "Introducción" a su ed. de los *Cuentos del General* (México, 1929), pág. XV.

que ya denotan lo que más tarde han de ser los cuentos del General; ambos relatan chispeantes anécdotas, dan principio con la característica introducción y están salpicados de agudas observaciones.

El año de 1868 es de gran actividad literaria para Riva Palacio. Además de sus tareas como redactor de *La Orquesta*, tiene tiempo para sus actividades políticas y para publicar nada menos que tres novelas: *Calvario y Tabor, Monja y casada...*, y *Martín Garatuza*. La primera, que trata de la guerra contra el Imperio, abre con un verdadero cuento, titulado "El delito de un veterano". El título del capítulo se debe a que en él se cuenta el delito cometido por un veterano, delito que consiste en jugar una burla a un tal Juan de Jarras. Este Juan de Jarras es el primer personaje novelístico que crea Riva Palacio. El apego de Riva Palacio hacia el nombre Juan de Jarras lo indica el haberlo usado como seudónimo cuando fue redactor de *La Orquesta* en 1868.

El éxito obtenido por las tres primeras novelas induce a Riva Palacio a seguir cultivando el género. Por lo tanto, en 1869 publica dos más, *Los piratas del Golfo* y *Las dos emparedadas;* al año siguiente aparece *La vuelta de los muertos* y en 1872 las *Memorias de un impostor*. Este interés en la novela le aleja, desgraciadamente, del cuento. No hay que olvidar, sin embargo, que en 1874 apareció en el folletín de *La Orquesta* su obra *Los cuentos de un loco,* no mencionada en las bibliografías y que según parece más que una colección de cuentos es otra novela. Observemos que Riva Palacio tal vez se inspiró, para el título, en la obra del mismo nombre del poeta español Zorrilla, parte de la cual —en verso— fue leída por su autor en México en 1855.

Los años que van de 1874 a 1878 son de gran actividad política para Riva Palacio y, por lo tanto, su producción literaria disminuye. En 1874 comienza a publicar el periódico de oposición *El Ahuizote,* cuyas columnas contribuyeron a la caída de Lerdo. Ya adherido a la revuelta de Tuxtepec, Riva Palacio abandona la capital. Al establecerse el nuevo gobierno en 1876, Díaz le nombra Ministro de Fomento, puesto al cual dedica todas sus energías. No es hasta 1882 cuando aparece su obra *Los Ceros,* galería de contemporáneos, colección de in-

teresantísimos y amenos retratos de los hombres prominentes de la época. Allí bosquejó, como ya hemos visto, el cuento "El buen ejemplo".

En 1886 Díaz nombra a Riva Palacio ministro de México en España, puesto que ocupa en seguida. No es hasta enero de 1893, sin embargo, cuando empiezan a aparecer en las páginas de la *Ilustración Española y Americana*[2] los "Cuentos del General". De los cinco que allí se publicaron, tres —"La horma de su zapato", "La leyenda de un santo", "En una casa de empeños"— fueron recogidos en volumen; los otros dos, por razones que no nos explicamos, no aparecen entre los *Cuentos del General* (Madrid, 1896), ni fueron añadidos por Toussaint en su edición de 1929. Ambos cuentos, titulados "Los azotes" y "Un buen negocio", son de ambiente mexicano y pertenecen al grupo de cuentos históricos, al estilo de "Las mulas de su Excelencia", "El voto del soldado", "Las honras de Carlos V" y "Ciento por uno". El primero, "Los azotes", trata de un episodio que se remonta a la época de la conquista. El personaje central es el mismo Cortés.[3] El segundo trata de la promesa que don Rosendo de Figueroa —mexicano por nacimiento, hombre capaz de hacer un buen negocio con el primero que encontrara— hace a la Virgen de Guadalupe por haberle salvado de un naufragio, y el método que utiliza para evadir el cumplimiento de dicha promesa. Tanto "Los azotes" como "Un buen negocio" son dignos de figurar entre los mejores de los *Cuentos del General* y no sabemos por qué no fueron recogidos por el autor, a no ser que, como participó don Luis González Obregón a Manuel Toussaint, la edición quedó incompleta debido a que la enfermedad, que le había de causar la muerte, le impidió todo trabajo: "El General iba vigilando la impresión; daba él mismo las instrucciones para los dibujos y sólo cuando su enfermedad le impidió todo trabajo, suspendió la impresión y el volumen fue lanzado incompleto. Por eso no aparece la palabra FIN en la página postrimera".[4]

[2] Vol. XXXVII, núms. 2, 5, 7, 11 y 16 (enero 15; feb. 8, 22; Marzo 22, 30, 1893).

[3] Tema sacado de una pintura de la época. V. *Anales del Inst. de Inv. Estét.*, 24, 1956. Tamb. Sedano, *Noticias de México*, II, 159-161.

[4] *Op. cit.*, en n. 1, p. XV.

Estos dos cuentos, según parece, pertenecen a la misma época a la cual pertenecen los ya mencionados cuentos históricos, esto es, a la época durante la cual el General estaba interesado en la historia colonial de México. "Naturalmente —dice Toussaint— no faltan los cuentos coloniales, bien porque el general los hubiese escrito en su tiempo de novelista historiador o porque, más fácil, no pudiese olvidar de pronto aquella época".[5] La verdad es, fuerza es decirlo, que no tenemos datos suficientes para fijar la fecha de estos cuentos. Uno de ellos, "Ciento por uno", había sido publicado en *El Siglo XIX* el 15 de septiembre de 1887; si los otros aparecieron en México antes que se publicaran en España, no tenemos noticia.

Es curioso hacer notar que precisamente la mitad de los veintiséis *Cuentos del General* tienen como escenario Madrid o alguna región de España. Este hecho no es prueba evidente, por supuesto, que estos trece cuentos hayan sido escritos en España. Al mismo tiempo, ciertos rasgos de estilo, en algunos de ellos, nos hace pensar que si no fueron escritos en España cuando menos fueron retocados antes de darlos a las prensas. "Hay veces que Madrid —observa Toussaint— se le impone de tal modo, con esa fuerza irresistible de su hospitalidad y de su gracia, que pasa de lo castizo al madrileñismo (una chica de betún; eso es un camelo)".[6]

No es el estilo, por supuesto, prueba evidente y absoluta que determine la época a que pertenecen estos cuentos; ni tampoco lo son los temas ni el contenido. No debemos olvidar que el autor había estado en España por los años de 1870 a 1871. Además, estos cuentos que acusan la influencia madrileña podían haber sido escritos —repetimos— en México y retocados en España. Como ejemplo citemos el cuento "El divorcio", sobre el cual Toussaint dice: "Aquel cuento entero, "El divorcio", tan gracioso y fino ... todo parece inspirado, parece sentido en aquella población de incomparable hospitalidad: Madrid". El cuento, aunque haya sido escrito en Madrid, desarrolla una anécdota que Riva Palacio conocía antes de pasar a España, anécdota que había aparecido en forma de fábula en las páginas de *La Orquesta* en 1866. Hela aquí:

[5] *Ibid.*, p. XVI.
[6] *Ibid.*, p. XV.

Publicóse un día un duro bando
por su majestad leonesa,
que llamaba a toda prisa
a los brutos a su mando.
El hocico le apestaba
a su sacra majestad,
y quería ver la verdad
y si moría y si sanaba.
Llegó un perro y le dijo al punto:
Mi rey, yo claro me explico,
mucho le huele el hocico,
casi apesta a difunto.
Muere al momento, insolente,
dijo el león, porque atrevido
mi real hocico has tenido
por fétido e indecente.
Llegó el lobo, y cortesano
dijo: Sacra majestad,
nada apesta en realidad
el tu hocico soberano.
¿Nada me apesta, traidor,
cuando muriéndome siento?
Para servir de escarmiento,
muere por adulador.
Llegó la zorra, y taimada,
dijo: monarca bizarro,
yo tengo mucho catarro,
y así no puedo oler nada.
Tú si que lo entiendes, Vélez,
pues con los federalistas,
centrales y monarquistas,
tienes catarro y no hueles.[7]

Que la anécdota no es original, nos lo hace saber el mismo Riva Palacio; en la introducción del cuento dice: "Querido lector: Quizá lo que voy a referirte lo habrás escuchado o leído alguna vez; pero eso me tiene muy sin cuidado, porque recuerdo una de las máximas famosas del Barón de Andilla, que dice:

Si alguien te cuenta algo, es grosería
decirle: por supuesto, lo sabía.

[7] *La Orquesta, México,* 1a. época, II, núm. 10 (feb. 3, 1866).

Mas si la anécdota no es original, no hay duda que el donoso modo de contarla es originalísimo. El General mejora la fábula añadiendo el personaje de la leona y creando el conflicto matrimonial. Cambia, además, al perro en pollino y al lobo en caballo y añade al mono. La pintura de estos tres animales es insuperable. La comparación del cuento de Riva Palacio y la fábula que hemos citado nos permite apreciar los méritos del General como cuentista.

Entre los *Cuentos del General* encontramos, además, algunos que acusan la influencia de los escritores franceses. No era Riva Palacio, por supuesto, un gran admirador de la literatura francesa. Había combatido a los franceses en México y visto con sus propios ojos las crueldades cometidas por los soldados de Napoleón III. Su novela *Calvario y Tabor* es una fiel pintura de los sufrimientos y penalidades por los cuales atravesó el pueblo mexicano durante estos años de intervención. Mas Riva Palacio, en cuyo espíritu reinaba en forma preponderante la idea de la conciliación, había olvidado el pasado y, al viajar por Europa en 1870, no dejó de visitar la capital francesa. Los periódicos mexicanos hasta le acusaban de haber tomado parte en la defensa de París. Dicha acción le parecía al redactor de *La Orquesta* "cosa realmente increíble, si se recuerdan los antecedentes de un mexicano tan digno que tantos servicios prestó a su patria durante la intervención francesa".[8] La influencia francesa, si acaso la hay en algunos de sus cuentos, como por ejemplo en "La gata coja", "La expiación", "La bestia humana" (cuyo escenario es París) y "En una casa de empeños", es una influencia casi insignificante, una influencia, dice Toussaint, "tamizada, suavizada por su espíritu de mexicano".

Además de los cuentos ya citados, nos falta hacer mención de un tipo de cuento de ambiente mexicano, pero que no es histórico ni colonial. A este tipo pertenece el titulado "La limosna", anécdota que conmovió al autor profundamente —y aquí Riva Palacio acusa un sentimentalismo que tal vez indique que el cuento pertenece a una época temprana en su desarrollo literario— y que según afirma, siente imperiosa ne-

[8] *Ibid.*, oct. 19 de 1870.

cesidad de contarla. Dicho cuento, lo mismo que el titulado "El hermano Cirilo", no coleccionado todavía, aparecieron en las páginas de *El Siglo XIX* el 4 de marzo y el 11 de junio de 1896, respectivamente. Es de interés confrontar las fechas de estos dos últimos cuentos con la de la primera edición del libro. Según afirmaba don Luis González Obregón, el libro no fue póstumo. "Si la obra —dice Toussaint— circuló antes de la muerte del General, que como hemos dicho ocurrió el 22 de noviembre del año mencionado [1896], y así debe creerse, pues lo asegura don Luis González Obregón... sin género de duda puede sostenerse que [la obra] no fue póstuma".[9] Como el cuento "La limosna" se halla en la edición de 1896, puede ser que los editores de *El Siglo XIX* lo hayan copiado de allí. En este caso, tendríamos que fijar la fecha de publicación de *Los Cuentos del General* como anterior a marzo de 1896, fecha que nos parece bastante temprana. Existe la posibilidad, también, de que ambos cuentos hayan sido copiados de otros periódicos de la época, o de que el autor mismo los haya enviado desde Madrid.

Los anteriores apuntes nos dan una idea de la naturaleza de *Los Cuentos del General*. Es evidente que el autor reunió narraciones escritas en varias épocas. Por lo tanto, los temas presentan gran diversidad. Lo único que da unidad al volumen es la personalidad del autor: en todos ellos campea el humorismo y la ironía característicos de Riva Palacio. Ni aun en los cinco cuentos que por primera vez aparecen con el título "Cuentos del General" hay unidad; allí se incluyeron tanto cuentos históricos ("Los azotes", "La leyenda de un santo") como cuentos de ambiente madrileño ("La horma de su zapato").

Hay que advertir, sin embargo, que la diversidad de temas no resta mérito a la obra. Al contrario, esta misma variedad prohibe que la lectura sea monótona y aumenta, al mismo tiempo, el círculo de posibles lectores; en la colección hay cuentos para todos los gustos. Cierto tipo de lector, interesado en la época colonial, gozará leyendo "Las mulas de su Excelencia", narración al estilo de don Ricardo Palma. Estos cuentos

[9] *Op. cit.*, en n. 1, pág. XV.

coloniales de Riva Palacio son superiores a sus novelas del mismo género. Ello se debe, tal vez, a que el autor da preferencia a la leyenda y olvida —lo que no puede o no trata de hacer en sus novelas— la realidad. Además, en los cuentos no cae en el error de querer imitar el lenguaje de los siglos XVI y XVII, característica de estilo que resta mérito a sus novelas históricas.

A pesar de la importancia del cuento colonial —precursor de las tradiciones nacionales de González Obregón— no nos parece que sea el mejor de Riva Palacio. Los cuentos en que se supera son, en nuestra opinión, aquellos en los cuales relata una fábula o una anécdota cualquiera, no sacada de los antiguos cronicones, sino más bien oída a algún amigo o leída en algún diario o revista. Entre este tipo de cuento destacan los titulados "Un Stradivarius", "El buen ejemplo", "El divorcio" y "La horma de su zapato". Todos ellos —y otros de este tipo— giran en torno a una anécdota insignificante pero (característica del estilo de los mejores *Cuentos del General),* muy bien redondeada y contada en estilo lleno de gracia. Riva Palacio sabía sacarle el jugo a la anécdota más trivial; dichas anécdotas raras veces son originales. Ya hemos visto el caso de "El divorcio". El tema de "Un Stradivarius" ya lo había tratado Roa Bárcena en su excelente cuento "El cuadro de Murillo". Mas no son los temas lo que da valor a los cuentos del General; el mérito estriba en el estilo, ese estilo tan lleno de gracia y donaire. Sin duda Riva Palacio, el cuentista, es superior a Riva Palacio el novelista. Mientras que en sus novelas es descuidado en el estilo y difuso en los temas, en los cuentos se ciñe a la narración y la desarrolla en estilo cuidado y sobrio. Por estas razones, sus cuentos se seguirán leyendo, mientras que sus novelas siguen recogiendo polvo en los anaqueles de las bibliotecas.

Los *Cuentos del General,* repetimos con Manuel Toussaint, es libro de fácil lectura, de limpio criterio, realizado "con mano apta y pronta", libro que deja en el ánimo del lector una agradable sonrisa difundida en un gran bienestar.

LUIS LEAL,
Emory University

Puerta al tiempo en tres voces

POEMA DE LUIS PALÉS MATOS

¿Qué lenguaje te encuentra, con qué idioma
(Ojo inmóvil, voz muda, mano laxa)
Podré yo asirte, columbrar tu imagen...?

PALÉS MATOS, *Puerta al tiempo...*

LUIS Palés Matos, poeta puertorriqueño y una de las más altas voces de la poesía hispánica de hoy, es bien conocido en los ámbitos hispanoparlantes por su poesía negroide que él denomina "afroantillana".[1] Críticos de la autoridad de Ángel Balbuena Prat, Federico de Onís, Margot Arce, Tomás Blanco, Andrés Iduarte, Eugenio Florit, etc., se han ocupado en forma elogiosa de este aspecto de su obra desde el momento mismo de su aparición, dándole a conocer fuera de los estrechos límites de Puerto Rico. Gran parte de la producción de nuestro poeta, tanto anterior como posterior a su poesía negroide, y con ella, posiblemente, mucho de lo mejor de su obra, permanece todavía, sin embargo, inédita. Uno de estos poemas, no recogidos aún en libro por su autor, ha visto la luz pública en una obra de carácter didáctico.[2] Se trata del extra-

[1] Luis Palés Matos, *Tuntún de pasa y grifería. Poemas afroantillanos*, (San Juan, Puerto Rico, Biblioteca de Autores Puertorriqueños, 1937) [Hay una segunda edición, de la misma editorial, de 1950].

[2] Universidad de Puerto Rico, Facultad de Estudios Generales, *Lecturas en lengua española*, (Antología), (Santurce, Puerto Rico, Imprenta Soltero, 1951), p. 275-278.

ordinario poema *Puerta al tiempo en tres voces*, poema que desde la primera vez que lo leí me causó una profundísima impresión, que no ha menguado con el transcurso del tiempo y las repetidas lecturas que de él he hecho. Al análisis de este poema quiero dedicar las breves páginas de este ensayo.

TÍTULO Y TEMA

El tiempo, lo sabemos —ninguna época ha estado tan angustiosamente consciente de ello como la nuestra— es el gran "omnicida". Nada, en este mundo de creaturas, escapa a sus efectos. Unas cosas las destruye, las aniquila; otras, las arruina; a todas las cambia, las transforma. Y no es ello menos cierto en lo psíquico que en lo físico. El tiempo, a medida que pasa, se va llevando consigo buena parte de nuestras ilusiones, de nuestras esperanzas, de nuestras convicciones, de nuestros recuerdos. A la labor destructiva del tiempo en nuestra memoria damos el nombre de *olvido:* el tiempo es el más eficaz agente de olvido. Como esas fotografías de las cuales la acción del hiposulfito no eliminó todo trazo de nitrato de plata y luego se van amarilleando según pasa el tiempo, las imágenes e impresiones de nuestra memoria, en un principio nítidas y claras, se van desdibujando, difuminando, hasta terminar por hacerse completamente borrosas e irreconocibles. Un día nos sorprendemos de no poder recordar con precisión los rasgos faciales de una persona con la que convivimos durante años, pero de quien nos separó, hace tiempo, la distancia o la muerte; o el timbre de voz de un ser muy querido pero ido ya para siempre desde hace mucho. El encuentro con personas que hace tiempo no veíamos, nos hace patentes cuántas cosas tenemos completamente olvidadas. A veces, mediante un esfuerzo, tratamos de salvar ese pasado, ese "tiempo perdido", haciendo un ejercicio de memoria voluntaria, y fijándolo en una obra de arte. Tenemos entonces un "tiempo recobrado", salvado del olvido, eternizado, por medio de la obra artística. Cada vez que lo logramos, estamos abriendo una puerta al tiempo; puerta que no puede dar a otra parte que al no-tiempo, a lo intemporal, a lo eterno. Al tiempo no le podemos anular

más que con la eternidad; sólo a ella es posible escapar de él; y quien desespere de lograrlo en el orden sobrenatural, todavía tiene la puerta del arte y la belleza, para lograrlo en el natural.

Puerta al tiempo en tres voces es el intento de salvar de los efectos destructores del tiempo, el recuerdo amado de un ser querido. El poeta, angustiosamente consciente de los efectos evanescentes del tiempo, quiere fijar esa imagen, eternizarla, en tres cantos —voces— que son como llamadas, como conjuros, a que la imagen querida recobre su nitidez y firme definición evocada por tres vías distintas: el sueño, la palabra, el pensamiento. Pero todo es inútil: la imagen amada resulta inaprehensible. Ni la fantasía onírica, ni la palabra afectiva, ni el pensamiento evocador pueden asir la imagen (impresión en el recuerdo) de su imagen (impresión actual cuando existía). Y el poeta queda, preso en su angustia, profundamente herido en lo más hondo de su ser: "Yo evaporado, diluído, roto,/Abierta red en el sinfín sin fondo..."

El poema expresa, pues —y ése es su tema central— la angustia del hombre sensible ante la incapacidad de nuestros medios psíquicos para salvar de los efectos del tiempo un recuerdo dolorosamente amado. Pero al mismo tiempo, y como contrapeso, se expresa la confianza en el poder salvador del arte, de la poesía. La fantasía onírica, el lenguaje afectivo y el pensamiento imaginativo habrán sido incapaces de conjurar la imagen amada, pero en el proceso de intentarlo se ha creado un bello poema que es, al fin y al cabo, otro modo de salvarla del olvido.

ESTRUCTURA DEL POEMA

Puerta al tiempo en tres voces está dividido en tres cantos, "tres voces" que abarcan un total de nueve estrofas. Cada canto es como un llamado, como un conjuro, que trata de evocar la imagen del ser amado desaparecido. El primer canto, de cuatro estrofas, que contiene los escasos elementos factuales, anecdóticos, del poema, es la evocación inconsciente, en el sueño, de la amada muerta. El segundo, de dos estrofas, es un intento consciente, pero fallido, de aprehenderla mediante la palabra. Y el tercero, de tres estrofas, también consciente

y fallido, de evocarla mediante el pensamiento imaginativo. En conjunto, constituyen una "acción frustrada" en cuanto a su propósito inmediato de conjurar la presencia de la amada; pero, al mismo tiempo, por la gracia del arte, una forma salvadora del recuerdo que angustiosamente se va desdibujando en la memoria.

CANTO PRIMERO: ANGUSTIA DE LA FANTASÍA ONÍRICA

El primer canto es la "voz" del sueño. En sueños, la memoria inconsciente conjura la presencia de la imagen desaparecida. Y la imagen acude; pero acude alucinantemente transformada por la fantasía inconsciente. La Filí Melé que acude es una mujer-mito, una nueva Dafne o Sirenusa, una mujer-árbol (estrofa 1). Y con ella, las circunstancias de su muerte (estrofa 2) y la angustia del poeta ante la incertidumbre de su destino final (estrofas 3-4).

Se inicia el poema "in media res", sin preparación de clase alguna, con una oración que es fragmento de sí misma y que, por lo mismo, comienza con puntos suspensivos y minúscula. Da la impresión, de ese modo, de que el primer canto es fragmento de un todo mayor, en cuyo resto estarían, quizás, los antecedentes que harían luz sobre lo que tenemos. Y a seguidas de esta primera oración fragmentaria que nos informa del carácter onírico de lo que sigue, aparece la imagen de Filí-Melé como mujer-árbol, dorada y transparente:

I

...del trasfondo de un sueño la escapada
Filí-Melé. La flúida cabellera
Fronda crece, de abejas enjambrada;
El tronco —desnudez cristalizada—
Es desnudez en luz tan desnudada
Que al mirarlo se mira la mirada. (Estr. 1)

La segunda estrofa, al evocar las circunstancias de la muerte de "la escapada", sugiere una muerte por propia determinación mediante el clásico desangramiento:

Frutos hay y la vena despertada
Látele azul y en el azul diluye
Su pálida tintura derramada,
Por donde todo hacia la muerte fluye
En huída tan lueñe y sosegada
Que nada en ella en apariencia huye. (Estr. 2)

Y las dos últimas estrofas expresan la angustia de desconocer el destino final de esta mujer misteriosa que no parecía cosa de este mundo de espacio y tiempo. Acudiendo una vez más a reminiscencias mitológicas, el poeta la ve cruzando en barca (¿Caronte?) los mares (¿Estigia? ¿Leteo?) que la conducen al reino de la muerte:

Filí-Melé, Filí-Melé, hacia dónde
Tú, si no hay tiempo para recogerte
Ni espacio donde puedas contenerte?
Filí, la inapreciable ya atrapada,
Melé, numen y esencia de la muerte. (Estr. 3)

Y ahora ¿a qué trasmundo, perseguida,
Serás, si es que eres? ¿Para qué riberas
Huye tu blanca vela distendida
Sobre mares oleados de quimeras? (Estr. 4)

Dos dudas tremendas desgarran al poeta ante el umbral de esta puerta hacia el misterio que abre la muerte de su amada: ¿A qué trasmundo perseguida? Es decir, ¿a qué lugar o estado del más allá —infierno, purgatorio— irá castigada —"perseguida" esta mujer que no esperó su signo y que por propia decisión cruzó la frontera que no nos es dado cruzar sin ser llamados? Esta duda sólo tiene sentido en el supuesto de la supervivencia espiritual más allá de la muerte física, pero ¿y si no hay tal supervivencia? ¿Si no se es más allá de la tumba, pues todo acaba en ella? Esta es la segunda duda, la que asoma en la prótasis de esta oración condicional: "¿si es que eres?"

Hay siempre un alivio en saber, no importa lo doloroso que resulte. En este canto, ese alivio le es vedado al poeta: el destino final de Filí-Melé permanece en una doble desgarradora interrogante.

CANTO SEGUNDO: APREHENSION POR EL LENGUAJE

El segundo canto es la "voz" del lenguaje, de la palabra. ¿La evocación no lograda por la fantasía onírica, debido a la distorsión y deformación propia de sus imágenes, podrá lograrse mediante la palabra? ¿Podrá la palabra aprehender, asir, esta imagen?

El canto está subdividido en dos partes: una primera parte (estrofa 5) expresiva del anheloso intento de aprehender —"asir"— por la palabra la imagen amada que se desea salvar del tiempo; y una segunda parte (estrofa 6) que es la patética confesión de impotencia para conseguirlo, acompañada del más desconsolador desgarramiento.

La primera parte constituye la más dramática e intensa expresión que conozca de la imposibilidad de la palabra para captar y transmitir los más íntimos y profundos estratos de nuestra sensibilidad. Los poetas de todas las épocas y pueblos nos tienen acostumbrados a esa verdad: a pesar de sus tenaces esfuerzos —"lucha de Jacob con el ángel", según la expresión de Alfonso Reyes— a todos queda la penosa desasosegadora sensación de que lo más hondo y valioso de su sentir no encontró cabida en la palabra y se quedó dentro. Con una sencillez inigualada lo ha expresado otro gran poeta puertorriqueño, José Antonio Dávila:

> Huyendo de mi sombra y de un recuerdo,
> Loco en pensares y en sentires cuerdo,
> derramé en la poesía mi agonía.
>
> Mas veo al cabo que el sentir más hondo
> no se hizo verso; se quedó en el fondo
> ¡y siento que me ahoga todavía!
>
> ("Ex-Libris")[3]

El gran misterio de la poesía es expresar lo que no tiene palabras ya hechas para expresarlo, lo inefable. Para ello, las palabras, al contacto con la realidad psíquica que busca manifestarse, han de humedecerse de humores afectivos, que en

[3] José Antonio Dávila, *Vendimia. Poemas*, (San Juan, Puerto Rico, Biblioteca del Ateneo Puertorriqueño, 1940), p. 157.

cierto modo las transforman, en forma tal que, siendo las mismas, son al mismo tiempo diferentes. Lo más sutil, y por lo mismo, volátil, de esos humores, no llega, sin embargo, a impregnar la palabra; apenas si la roza. Esa realidad psíquica me parece captada de manera extraordinariamente bella y exacta en los primeros ocho versos de la quinta estrofa:

II

En sombra de sentido de palabras,
Fantasmas de palabras;
En el susto que toma a las palabras
Cuando con leve, súbita pisada
Las roza el halo del fulgor del alma
—Rasgo de ala en el agua,
Ritmo intentado que no logra acorde,
Abortada emoción cohibida de habla—...

Si ello es así, ¿cómo encontrar, en medio de la soledad y el silencio, ya sea el silencio denso, casi palpable, de las noches estrelladas, o el plano y amarillo de las desiertas playas en que sólo el mar toca sobre el tambor de la arena, esa imagen inefable de la muerta amada? ¿Cómo lograr una imagen secundaria —en la palabra poética— de su imagen? Ese anhelo es el que se expresa en los restantes versos de la estrofa:

En el silencio tan cercano al grito
Que recorre las noches estrelladas,
Y más lo vemos que lo oímos,
Y casi le palpamos la substancia;
O en el silencio plano y amarillo
De las desiertas playas,
Batiendo el mar en su tambor de arena
Salado puño de ola y alga,
¿Qué lenguaje te encuentra, con qué idioma
(Ojo inmóvil, voz muda, mano laxa)
Podré yo asirte, columbrar tu imagen,
La imagen de tu imagen reflejada
Muy allá de la música-poesía,
Muy atrás de los cantos sin palabras?

Pero, "en vano es luchar" que dijera Bécquer de su "himno gigante y extraño". Las palabras, o mejor "las sombras de

palabras", esas que no llegaron a cuajar en expresión lingüística, y los deseos, como los galgos olfateando la pista, se alargan hacia la imagen amada, pero sin asirla, y el poeta queda roto y vencido:

Mis palabras, mis sombras de palabras,
A ti, en la punta de sus pies ahupada
Mis deseos, mis galgos de deseos,
A ti, ahilados, translúcidos espectros.
Yo, evaporado, diluído, roto,
Abierta red en el sinfín sin fondo...
Tú, por ninguna parte de la nada,
¿Qué escondida, cuán alta? (Estr. 6)

El segundo canto, pues, termina con una lastimosa confesión de la impotencia de la palabra para aprehender la imagen amada. Otra acción frustrada.

CANTO TERCERO: EL PENSAMIENTO IMAGINATIVO

En el pensamiento —no el lógico y discursivo, sino ese otro que Bally ha denominado "pensamiento vivido" y en el cual hay tanto de volición y de fantasía como de razón—; en el pensamiento inconsciente como flujo tan rápido, tan fugaz, que cuando la conciencia quiere detenerle, para fijarle, ya no existe, la imagen amada se ha ido tornando tan borrosa e imprecisa —"catedral de ceniza, árbol de niebla"— que es imposible su aprehensión: "¿Cómo subir tu rama? ¿Cómo tocar su puerta?"

III

En lo fugaz, en lo que ya no existe
Cuando se piensa,
Y apenas deja de pensarse
Cobra existencia
En lo que si se nombra se destruye
Catedral de ceniza, árbol de niebla—
¿Cómo subir tu rama?
¿Cómo tocar tu puerta? (Estr. 7)

A veces, a puro esfuerzo de imaginación, el poeta cree haber reconstruído la imagen amada, pero ésta, como si estuviese formada por la espuma del mar de la imaginación, se deshace en su propio oleaje. Todavía queda un consuelo para el poeta: puede que al *sentimiento* le sea posible lo que no le ha sido a la *imaginación*. Y se consuela pensando que su pena establece un vínculo afectivo que atravesando las barreras del tiempo y del espacio, penetra en el misterio y le une a ella. Sólo que este puente es tan frágil y quebradizo, que hasta un gesto o una mirada bastarían para destruirlo:

Pienso, Filí-Melé, que en el buscarte
Ya te estoy encontrando
Y te vuelvo a perder en el oleaje
Donde a cincel de espuma te has formado.
Pienso que de tu pena hasta la mía
Se tiende un puente de armonioso llanto
Tan quebradizo y frágil, que en la sombra
Sólo puede el silencio atravesarlo
Un gesto, una mirada, bastarían
A fallar sus estribos de aire amargo
Como al modo de Weber que en la noche
Nos da, cisne teutón, su último canto. (Estr. 8)

Tres intentos infructuosos de revivir una imagen amada que se va desdibujando en la memoria por efectos del tiempo —"catedral de ceniza, árbol de niebla"—: "acción frustrada", fracaso. Pero, paradójicamente, ese fracaso es fuente de triunfo: porque al intentar, infructuosamente, asir la imagen evanescente, se ha creado una obra de belleza, un poema, que significa su salvación por la inmortalidad que confiere el arte y Filí-Melé, en el mundo de la poesía, pasa a ocupar un puesto junto a Beatriz, Laura, Helena y las demás amadas ilustres de la literatura. En esa forma, las tres "voces" de la "acción frustrada", son el sostén sobre que descansa esta puerta al tiempo que el poeta ha abierto en bien del doloroso recuerdo de la mujer amada:

Canto final donde la acción frustrada
Abre al tiempo una puerta sostenida
En tres voces que esperan tu llegada,

Tu llegada aunque sé que eres perdida
Perdida y ya por siempre conquistada
Fiel fugada Filí-Melé abolida.

FORMA Y ESTILO

Por lo que se refiere a la forma externa, *Puerta al tiempo en tres voces* está compuesta fundamentalmente en endecasílabos con mezcla de algunos heptasílabos, enseasílabos y pentasílabos. La organización estrófica es completamente irregular tanto en lo que concierne a la combinación de metros (excepto en el primer canto) como al esquema de rima: hay estrofas todas en un sólo metro (primer canto), estrofas de endecasílabos, heptasílabos, y eneasílabos (segundo canto) y estrofas de endecasílabos, pentasílabos, heptasílabos y eneasílabos (tercer canto). En lo que a rima concierne, la del primer canto es consonante, pero sin esquema regular y aun con versos sueltos. En la del segundo y tercer cantos es asonante, con una tendencia a la rima alternada, pero, en rigor, sin esquema fijo y con versos sueltos. El efecto total es curioso, porque el ritmo mantenido por la emoción hace que esta diversidad métrica y de rima pase casi inadvertida para el lector.

En lo que respecta al estilo no disponemos de espacio para un análisis pormenorizado tal como el poema merece. Hemos de limitarnos a señalar la certera intuición con que el poeta ha sabido escoger los procedimientos y recursos adecuados a la manifestación de su temple anímico. Porque no cabe la menor duda; entienda o no el lector en sus pormenores el poema, la impresión general de la angustiosa procura de salvación para el recuerdo de la mujer amada hiere con una intensidad especial nuestra sensibilidad y nuestra imaginación. Todo un mundo alucinante, dolorosamente transido de frustración, surge al conjuro de la palabra mágica del poeta.

El temple anímico —angustia rayana en la alucinación y el delirio— encuentra, a mi juicio, expresión especial en tres recursos que constituyen la armazón principal del estilo del poema: la interrogación, la imagen visionaria y la visión.[4] La

[4] Uso los términos "imagen visionaria" y "visión" con la significación que

importancia de la interrogación como manifestación del temple angustiado del poeta se hace evidente con sólo observar que, en rigor, desde la estrofa tercera a la séptima, el poema es una serie de interrogantes. Y son esas preguntas, con su reiterado interrogar, las que ponen de relieve la incapacidad de aprehender la imagen amada, causa de la angustia del poeta. La imagen visionaria ("Sobre mares oleados de quimeras"; "Mis sombras de palabras"; "mis galgos de deseos/a ti, ahilados, translúcidos espectros"; "Yo, evaporado, diluído, roto,/ abierta red en el sinfín sin fondo"...) y la visión ("La flúida cabellera / Fronda crece, de abejas enjambrada; El tronco —desnudez cristalizada—/Es desnudez en luz tan desnudada/ Que al mirarlo se mira la mirada" o "Catedral de ceniza, árbol de niebla/¿Cómo subir tu rama?/¿Cómo tocar su puerta?") crean la atmósfera de exaltación emotiva casi delirante que le da al poema ese aire alucinante que le caracteriza. A esta armazón fundamental se unen una gran diversidad de recursos —anáforas, juegos de palabras, hipérboles, metáforas, personificaciones, sinestesias, contrastes, etc.— que aportan su nota al efecto total contribuyendo a crear ese complejo y armónico todo que es el poema.

CONCLUSIÓN

En *Puerta al tiempo en tres voces*, de Luis Palés Matos, veo uno de los poemas más bellos de nuestra lengua en el momento actual. En él se da a perfección la exigencia fundamental de la auténtica poesía, la que Pfeiffer denominara "participación": el poema no nos "habla de" un temple anímico sino que nos hace *partícipes* de él, nos transmite la vibración del alma que lo creó, con tal eficacia, que la nuestra vibra al unísono. Desde la primera vez que se lo lee, ingenuamente y sin preocupación analítica alguna, se adueña de nuestra sensibilidad y nuestra fantasía. Lecturas posteriores, y una comprensión más honda, aumentan el goce.

les da Carlos Bousoño en su *Teoría de la expresión poética*. (Madrid, Editorial Gredos, 1952), p. 84-100.

Compartir el goce estético disfrutado, hacer partícipes a otros lectores del surtidor de belleza que es este poema a través de las resonancias que en mi sensibilidad ha provocado, constituye la única pretensión de este breve trabajo.

ANGEL LUIS MORALES,
Universidad de Puerto Rico,
Río Piedras, Puerto Rico.

Huellas de José de Diego

PRONUNCIAR el nombre de José de Diego, cuya vida se extiende desde el último tercio del siglo XIX (Aguadilla, 1867) al año de 1918 (m., Nueva York) es situarnos frente al perfil de un poeta y héroe civil y moral y es traer a la memoria dos sonetos. Uno, el elogiado por el Dr. Rubén del Rosario como "tal vez el mejor soneto polimétrico..., el magnífico *Ultima Actio* en que la base es el pie de cinco unidades silábicas"[1] y que comienza:

> Colgadme al pecho, después que muera,
> mi verde escudo en un relicario;
> cubridme todo con el sudario,
> con el sudario de tres colores de mi bandera.[2]

Y es el otro, *Sed de José de Diego*, del libro *Luz de los héroes*, obra de Francisco Matos Paoli, el primero entre los líricos de nuestra generación puertorriqueña, alabado por Pedro Salinas, Eugenio Florit, José Emilio González y José Antonio Portuondo. Del poema en que Matos Paoli canta a "este Orfeo causal de frescas rosas":

> ¡El Verbo, la Paloma y el Cordero!
> Triple sino de éste que embebía
> la Sed de los fulgores, y en posía
> se manaba hasta el orbe del madero.

1. Rubén del Rosario, "Biografía del soneto español", *Summer School News*, Universidad de Puerto Rico, 1934.
2. José de Diego, *Cantos de rebeldía*, (Barcelona, 1916), p. 193.

¡Sed latina y pitirre mañanero!
Con su Laura la herencia recogía
de las aves que van en tenso día
robando de la noche su venero.[3]

Pero, como su poesía ha sido ya estudiada por Concha Meléndez,[4] me detendré especialmente ante las prosas de *Nuevas campañas*.[5]

II

Nuevas campañas (1916) es la voz cívica de José de Diego, sus prosas de combate por los ideales que dieron sentido a toda su vida: la independencia, la unión antillana, la solidaridad iberoamericana, la defensa de la lengua española como vehículo de la enseñanza en Puerto Rico, la idea de la ciudadanía puertorriqueña. Sustituyen estos artículos la obra acabada, perfectamente arquitecturada, que él, por su múltiple, dinámica y urgente tarea, no podía acometer en aquella jornada de su vida heroica.

El humanista José de Diego cita oportunamente, entre otros, a los pensadores-poetas Platón y José Martí. A éste se referirá con la metáfora *el Cristo de la batalla de Dos Ríos*. Presente está también en los escritos de este aguadillano el espíritu y la letra de Juan Jacobo Rousseau por su *Contrato Social* y porque, a juicio del jurista y poeta puertorriqueño, fue quien mejor expuso la doctrina democrática de que "no hay soberanía legítima sino la emanada de la voluntad popular". Está Montesquieu y está Alejandro Hamilton. Y, si entre los renacentistas italianos, menciona a Maquiavelo, es para sostener desde un clarísimo plano ético, desde un *deber-ser*, que "la inteligencia dominará siempre al mundo puesta al servicio de la rectitud y la justicia".

Refiérese a los iberoamericanos Andrés Bello y Hostos. Además de describir al pensador nacido en Mayagüez, con el

[3] Francisco Matos Paoli, *Luz de los héroes*, (San Juan de Puerto Rico, 1954), p. 21.

[4] Concha Meléndez, *Signos de Iberoamérica* (México, 1936), pp. 13-40.

[5] José de Diego, *Nuevas campañas*, (Barcelona, 1916).

adjetivo *insigne,* le alaba el que profundizase en la filosofía del Derecho, elogia sus *Lecciones de Derecho Constitucional* y aquel aforismo relativo a que el sujeto tiene la facultad no sólo de darse su propia ley sino también "el derecho de reclamar una ley que asegure su completa libertad de acción", Una cita directa es la de Van Dyne. Su poética teoría sobre la libertad de las islas no es sino una versión de la doctrina del derecho natural (Grocio). Hay también en *Nuevas campañas* referencias a dos novelistas: a Blasco Ibáñez y a Balzac.

Su homenaje a Santos Chocano finaliza con un comentario sobre la misión cívica de los poetas y pensadores, muchos años antes de que Julien Benda, Archibald MacLeish y William Faulkner nos hablasen sobre la misión de los intelectuales. Al sostener que inmortales artistas del verso, a quienes la humanidad escucha a través del tiempo, escribieron estrofas para "erigir los brazos en defensa del honor y la libertad de la Patria", ofrece como ejemplo, y así deja huella de algunas de sus preferencias poéticas, a Homero, Virgilio, Dante, Goethe, Hugo, Carducci, Byron y D'Annuncio.

Si a esos nombres sumamos los de la Biblia, Cervantes, Rubén Darío, las alusiones hechas en el prólogo a *Cantos de rebeldía* a Gustavo Adolfo Bécquer "en su obra única", a Verlaine y a Mallarmé y, como sugiere Concha Meléndez, a los parnasianos José María de Heredia y Leconte de Lisle, creo que tendríamos los principales puntos de partida para hacer la ubicación de José de Diego. El autor de *Cantos de pitirre*[6] menciona al grave y dulce Berceo y al poeta religioso y platónico del Renacimiento español, Fray Luis de León. Otra de las fuentes primarias de José de Diego es la Historia, especialmente la de España, la antillana y la puertorriqueña.

III

Pedro Henríquez Ureña recordaba en las notas a sus conferencias de Harvard, que José de Diego "insistía en la conser-

[6] José de Diego, *Cantos de pitirre* (Palma de Mallorca, 1950).

vación de su cultura de tipo hispánico".[7] Pocos hispanoamericanos, ciertamente, han sentido la urgencia, el llamado de Iberoamérica con la intensidad y la claridad con que lo capta nuestro escritor. Por su formación, por su dedicación y por su obra es José de Diego un iberoamericano y un precursor de los ideales que dan sentido al Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana. Estudia en Puerto Rico, en Logroño y Barcelona, España; se recibe de Doctor en Derecho en la ilustre Universidad de La Habana en 1892.

Hermoso fue el proyecto de uno de sus viajes. Don Rafael María de Labra, Presidente del Ateneo de Madrid; Manuel Ugarte, del Ateneo Hispanoamericano de Buenos Aires, y los Directores de la Casa de América en Barcelona, lo invitaron a prestigiar aquellas cátedras ibéricas. Y espíritus cordiales y comprensivos aplaudieron su elocuente palabra en Madrid y Barcelona. Guatemala, Venezuela, Las Antillas, Colombia, México, Panamá —América Indohispana—, aparecen mencionadas en las prosas de José de Diego. Y España. Están en estas prosas también estos nombres fúlgidos, espléndidos por su simbolismo: dos Marianas, Mariana Pineda, heroína que habría de exaltar por ser encarnación de la libertad, García Lorca, y la puertorriqueña vinculada a la historia de Lares, Mariana Bracetti *(Brazo de Oro)*. Están Pelayo, Bolívar, San Martín, Juárez, Duarte, L'Ouverture, Gómez, Martí, Maceo, y Hostos ya citado.

IV

En sus cláusulas rítmicas queda en varias ocasiones esta imagen: "la visión olímpica —dibuja— de la futura confederación que viene ya de lo porvenir a posarse sobre las cumbres del archipiélago colombino, sobre las cumbres gloriosas de las amadas Islas". Traduce así el ensueño del patriarca de figura bíblica Dr. Ramón Emeterio Betances y de otros maestros y mártires isleños que pugnaron por la Confederación Antillana.

[7] Pedro Henríquez Ureña, *Las corrientes literarias en la América Hispánica* (México, 1949), p. 259.

Un organismo para ir tallando en la historia aquella noble esperanza fue la "Unión Antillana", cuyas bases aprobadas en 1915 en Santo Domingo, Santiago de Cuba, La Habana y San Juan de Puerto Rico, fueron propuestas por el mismo José de Diego. Aspiró aquella confraternidad a estrechar los vínculos entre las islas del Caribe.

Y José de Diego redacta los estatutos de la Academia Antillana de la Lengua inaugurada el 23 de abril de 1916 en el Tercer Centenario de la muerte de Cervantes. Tenía ésta, además de los objetivos de "unidad, conservación, pureza y enriquecimiento del idioma vernáculo en los países de su jurisdicción", el fin de dedicar todo el esfuerzo a conseguir el reconocimiento del español como vehículo de la enseñanza en Puerto Rico. Doña Georgina de Diego pudo decir, haciendo justicia a nuestro apóstol, que el programa para la enseñanza en el vernáculo, iniciado en nuestra isla en 1949-1950, representa un definitivo triunfo de José de Diego.

Emociona saber cómo De Diego va anudando nexos espirituales e históricos y cómo va acercando las sensibilidades más finas y cultas antillanas. Lo evidencia la selección de los Directores Honorarios de la Academia: entre otros, en La Habana, D. Enrique José Varona, figura clásica de América; en Santiago, D. Rafael Manduley; en Santo Domingo, Monsenor Adolfo A. Nouell; y los Consultores: Dr. Alfredo Zayas y el heroico Juan Gualberto Gómez; D. Carlos E. Forment y D. Antonio Bravo Correoso, santiagueros, y los dominicanos D. Francisco J. Peynado y D. Federico Henríquez y Carvajal. Esa Academia incluía, entre otros miembros, a D. Manuel Fernández Juncos, tan amado entre nosotros, y a los puertorriqueños Dr. Cayetano Coll y Toste, Rafael López Landrón, Luis Llorèns Torres, Dr. Manuel Zeno Gandía, D. Eugenio Astol, D. Felipe Janer, Nemesio R. Canales, Muñoz Rivera, Agustín Pérez Pierret, D. Virgilio Dávila, Félix Matos Bernier, D. Enrique Zorrilla, José A. Negrón Sanjurjo, Doña Trinidad Padilla de Sanz — poetas, profesores, periodistas, ensayistas, pensadores, un novelista, un historiador.

José de Diego, con heroísmo ejemplar, con generosidad, amor y singular visión, crea primero una especie de confederación de nobles conciencias, en marcha hacia lo que capta

como videncia política del porvenir: la confederación de nuestras patrias.

Y, como el más egregio antillano, como Martí, es de nuestras islas, se forma en ellas y en España (Martí redondeará su personalidad en tierra firme de América, sobre todo en México), participa en el Modernismo, es orador, peregrino de la libertad y dedica todo el esfuerzo y la palabra a forjar un porvenir en que los hombres, en un régimen de justicia, libertad y decoro, puedan llamarse *hermanos*. Como el Maestro que hace del patriotismo una religión, siente nuestro De Diego la patria como *agonía* y la ve como *ara*. Y como el Mártir transfigurado en el Oriente de epopeya, es él también uno de esos pocos, dicho con el estilo del cubano inmortal, que *tienen en sí el decoro de muchos hombres*.

V

Dentro del característico ritmo y la espléndida sinfonía de su oratoria, en el antepenúltimo párrafo de su homenaje a Santos Chocano, nos revela parte de su poética, la que podemos completar con la relectura del prólogo a *Cantos de rebeldía*. Allí aparecen como temas, el poeta, la poesía y la creación. Subraya que el poeta es artífice, dios creador y llama al egregio, americano y universal Rubén Darío "mago nicaragüense". Alude a la poesía como a *revelación del mundo invisible, como a rosa, leve joya de color* y destaca después el valor de la *palabra sonora, el ritmo interno, la plástica rima* —aunque sabemos que toda poesía no ha de expresarse en verso. Las frases *agotante labor de mina, de extracción espiritual, afán,* búsqueda del *pensamiento escondido, el ensueño lejano, el ansia amorosa* signan hacia ese movimiento de la psique por captar lo inefable, hacia ese trabajar consciente tras el cual asoma —a veces se ha visto en ello la Gracia—, la más exacta y preciada expresión estética, el poema.

Oímos al orador José de Diego quien habla desde su hora de Modernismo puertorriqueño (y éste se extiende de 1911 a 1918, según nuestro crítico y máximo novelista puertorriqueño, Enrique A. Laguerre). Detrás de la retórica alienta una

fina sensibilidad, o como diría en este caso Unamuno, "un poeta, uno que desnuda con lenguaje rítmico su alma".

Amplía su juicio sobre Darío en el citado prólogo a *Cantos de rebeldía* (1916):

> El grande y glorioso nicaragüense fué... el más alto paladín de este movimiento (el Modernismo) en la poesía castellana: alrededor de él, una brillantísima cohorte de poetas de genio, en España y América, ensanchó el ambiente del arte clásico, penetró en el translúcido seno del idioma, de las palabras, de las sílabas, de las letras, del timbre, del acento, de la modulación fonética...[8]

Personalmente entendía, sin embargo, que:

> La poesía no es cosa de fútil adorno y vano recreo:... La producción y la contemplación de la belleza en sí mismas constituyen un bien y la poesía cumple siempre un propósito estético; mas la poesía, como toda obra humana, debe acudir preferentemente al bien necesario, sentido y clamoroso en cada lugar del mundo.[9]

Estas polémicas y generosas palabras y esta definición, que no aceptarán quienes defiendan el *arte puro, artístico y deshumanizado*, hay que verlas como propias de quien consagra íntegramente inteligencia, saber y sensibilidad al servicio de su pueblo y de quien, con profunda cultura humanística, conscientemente, sin improvisación, justifica su pensamiento y acción de este modo:

> ...(La) orientación única y fija de mis últimos versos... fué en gran parte regida por el libre conocimiento y la tensa voluntad encaminados al ideal que imanta y alumbra la visión de mis ojos y la determinación de mi existencia. ...debo a la conservación de (la) vida (de mi país) y a la defensa de su libertad, la sangre que es de su tierra y el alma que es de su cielo.[10]

[8] *Cantos de rebeldía*, p. 13.
[9] *Ibid.*, pp. 10-11.
[10] *Ibid.*, p. 10.

VI

José de Diego es pues, por autodefinición, el intelectual al servicio de su patria (Max Henríquez Ureña lo ve volcando "sus anhelos de combatiente por su isla natal"[11]). Por eso una lectura de su obra nos acerca a su propia tierra, a sus hombres más virtuosos y nos hace sentir la aspiración de libertad. Refiérese a la isla, "esa maravilla—dice—de ritmos y colores, dulzura y perfumes"; evoca la belleza del cafetal aguadillano, escondido tras el Cerro de las Ánimas; alude a Cayey, Barranquitas, Maricao, Adjuntas. Lares está presente porque en 1868 contenía "como un rizo de brisa el germen de una tempestad, el alma naciente de una epopeya". Quedan como en una galería imágenes de los que describe como "nuestros amados jíbaros..., los gloriosos labradores" y algunos de los puertorriqueños que mayor brillo y honra han dado a nuestra tierra: Power, Rius Rivera, Francisco Gonzalo Marín, Morell Campos, Tavárez, Gautier Benítez, Campeche, Oller, Baldorioty, *El Leñero*...

Metafóricamente incita: "¡Labradores del ideal..., dejad que sazone el fruto de oro, la estrella patria!" Concretamente expone: "Nada nos detendrá que no sea la cúspide, en que flote a los vientos la bandera de nuestra patria soberana y libre" —frases en que vibra aquel mismo espíritu de ciudadanía que inmortalizó al norteamericano Patrick Henry y al glorioso indio zapoteca Benito Pablo Juárez. "La soberanía nacional —afirma— es la creadora y todas las otras libertades son como criaturas de ella emanadas e incapaces de la suprema creación". Se declara en favor de la democracia. Su estilo se podría mostrar entonces como aquél de que nos hablaba el querido, sabio profesor y eminente filólogo D. Tomás Navarro, el perfecto *estilo del civismo*. Si De Diego pudiera hablar estaría perfectamente justificado en decir lo que en el IV Congreso de Literatura Iberoamericana afirmó el novelista venezolano Rómulo Gallegos: "Yo conservo el derecho de sentarme entre las esclarecidas letras de nuestra América que aquí se han reuni-

[11] Max Henríquez Ureña, *Breve historia del modernismo* (México, 1954), p. 452.

do, porque no le he hecho traición a las mías, construidas conforme a las reglas de la concordancia entre escritor y pueblo".[12]

VII

No desearíamos dejar de citar estas emotivas, dramáticas y significativas frases de José de Diego en medio de un debate:

> Hay que matar el lenguaje glorioso de los Descubridores, hay que extirpar el pensamiento hispano, hay que extinguir con la lengua española el espíritu de la tradición, de la historia, de todos los nexos que ligan al pueblo puertorriqueño con la nación madre, con las naciones hermanas de América;... al llegar aquí los labios se contraen los ojos se nublan, se eleva el tórax y se crispa la diestra como si apretase el puño de una espada...[13]

De perenne actualidad y necesaria en esta hora de América es la lección de José de Diego, el defensor de los valores hispánicos, o para llamarlo con palabras del puertorriqueño Luis Hernández Aquino, "el desvelado de la patria y poeta de su momento, de más hondura telúrica y patriótica".[14] Ni arte siempre aséptico, parece decirnos quien vio a su Aguadilla resplandeciente, "como una ciudad del cielo" Ni olimpismo. Ni la actitud antihumana de algunos humanistas.

José de Diego —cuyo iberoamericanismo, antillanidad y puertorriqueñidad subrayamos aquí— queda en nuestra historia literaria y cívica como signo de la mejor tradición libertadora: la hostosiana, la martiana, la juarista. Y no es eco de un pasado estático, muerto, sino anunciación de porvenir, convocatoria a forjar la patria justa, libre y culta. Es por eso, ala de nuestra esperanza, viva llama, voz de nuestra nacionalidad, salvación. Demócrata, poeta y misionero de la dignidad y el decoro, José de Diego aún tiene obra que hacer entre no-

[12] Rómulo Gallegos, *Una posición en la vida* (México, 1954), p. 394.

[13] *Nuevas campañas*, p. 248.

[14] Luis Hernández Aquino, "José de Diego y la hora actual", *El Mundo*, San Juan de Puerto Rico, 16 de abril de 1950, p. 9.

sotros y en América. Si fuésemos a buscar el apotegma, síntesis del mensaje de su vida y de su obra en prosa, no encontraríamos, acaso, uno mejor que aquél con que el apóstol cierra un discurso breve y esencial en el Instituto Universitario, cuando en las frases finales nos ordena, con un acento y con un tono que le dan eterna vigencia: *¡Libertaos los unos a los otros!*

JOSÉ FERRER CANALES
Howard University,
Washington 1, D. C.

NOTAS

Gabriela Mistral

(1889 - 1957)

La desaparición de la escritora Gabriela Mistral, acaecida el 10 de enero del presente año de 1957, enluta las letras hispanoamericanas. Radio y prensa, desde Nueva York, habían hecho prever el desenlace del doloroso padecimiento que cortó la existencia de la poetisa. Las informaciones permitieron seguir después la trayectoria de sus restos, hasta el lugar donde descansan, en la misma tierra en que vino al mundo.

Lucila Godoy Alcayaga —éste era su nombre— había nacido el 7 de abril de 1889, en la población de Vicuña, situada en el valle de Elqui, próxima a La Serena, en la región norte de la República de Chile. Tuvo por abuela en línea paterna a una dama de singulares dotes y talla dominadora, que sólo rompía su silencio para leer el futuro en las estrellas: Isabel Villanueva.

El padre de Lucila, Gerónimo Godoy Villanueva, educador espontáneo, improvisaba fácilmente en verso, como los llaneros y payadores. Después de estudiar, según la costumbre de entonces, en el Seminario de La Serena, de donde salió convertido en excelente latinista, casó con la delicada y bondadosa Petronila Alcayaga. Uno y otra no alcanzaron a ver la plenitud de sus hijas Emelina y Lucila.

La primera fue quien formó a la segunda, que pasó infancia y adolescencia en el campo y que, sin haber estudiado para maestra, siguió el ejemplo de su padre y se dedicó a la enseñanza. Maestra rural desde que tenía quince años, en 1905 trabajaba como ayudante en la escuela de La Compañía, cercana a la población donde había nacido, antes de ir, con el mismo carácter, a La Cantera, en 1907.

Después de enseñar en el propio terruño, en Vicuña, hasta que le impidió proseguir su labor docente el hecho de carecer del título de maestra, fue admitida como tal, en el Liceo de La Serena, y pretendió inscribirse, sin lograrlo, en la Escuela Normal, porque su independencia de criterio alarmó a quienes dirigían esa Escuela.

Más que por sus palabras, Lucila Godoy, frecuentemente silenciosa, fue conocida desde 1908 por los ensayos que publicaba en el diario *La Voz de Elqui*. Un año después, el suicidio de Romelio Ureta —empleado del ferrocarril, que había sido su novio en La Cantera y que dispuso de fondos ajenos, para ayudar a un amigo— le produjo el primer dolor que ella recordaría en sus versos, más tarde.

Gracias al apoyo de Pedro Aguirre Cerda, profesor que llegaría posteriormente a la Presidencia de la República, Lucila terminó los cursos especiales requeridos, y en 1910 la nombraron maestra rural en Santiago de Matadero. De allí pasó a Traiguén al año siguiente, para ser designada Inspectora general y maestra de historia en el Liceo de Antofagasta. Por último, en 1912, como inspectora y maestra de castellano, fue a trabajar en el Liceo de Los Andes.

La oscura maestra de la cordillera andina participó a fines de 1914 en un certamen poético de Santiago de Chile, con sus "Sonetos de la Muerte", inspirados en el amor y la tragedia que había vivido. El premio ganado en ese concurso reveló a América el seudónimo de la nueva poetisa: *Gabriela Mistral*, formado con el nombre de un poeta y el apellido de otro —el del *felibre* provenzal—, elegidos entre aquellos escritores que admiraba.

Casi al mismo tiempo que la poetisa, se reveló la autora de prosas didácticas, en los libros de texto publicados por el pro-

fesor Manuel Guzmán Maturana, entre 1916 y 1918. En los años siguientes se abrieron para ella, a la vez, las puertas de las revistas literarias y de algunas instituciones docentes. Empezó a colaborar en el órgano del grupo *Los Diez* y en otras publicaciones. Entre 1918 y 1920 dirigió el Liceo de Punta Arenas, del cual pasó a los de Temuco y Santiago de Chile.

En 1922, cuando ya la habían consagrado como escritora los juicios de poetas y prosistas del continente, el gobierno de la República Mexicana, por conducto del Secretario de Educación Pública, licenciado José Vasconcelos, invitó a la maestra a que se trasladara al país donde se iniciaba un importante esfuerzo educativo. Desde mediados de ese año hasta el de 1924, Gabriela Mistral colaboró activamente con las maestras rurales mexicanas; escribió en la revista *El Maestro* y preparó el libro antológico *Lecturas para mujeres*.

Mientras, los profesores que la admiraban desde los Estados Unidos de Norteamérica, lograron que el Instituto de las Españas publicara el primer libro de versos de Gabriela Mistral: *Desolación*, reimpreso en Chile en 1923, con prólogo de Pedro Prado. En 1924, cuando los niños de México repetían de memoria los poemas infantiles que había escrito para ellos, la poetisa fue a los Estados Unidos y a Europa. En Madrid apareció su segundo libro de poemas: *Ternura*.

De nuevo en América en 1925, Gabriela Mistral fue recibida triunfalmente en su patria, y en seguida visitó las repúblicas de Brasil, Uruguay y Argentina, en las cuales también le rindieron homenajes. Nombrada en 1926 secretaria de una de las secciones de América en la Liga de las Naciones, la Asociación de Profesores chilenos la designó para que la representara, en 1927, en el Congreso de maestros que se reunió en Locarno. Al año siguiente, el Consejo de la Sociedad de las Naciones le dio un nombramiento para integrar el Consejo Administrativo del Instituto Cinematográfico Educativo, en Roma.

En el año de 1930 volvió a los Estados Unidos, y estuvo en Puerto Rico, las Antillas y varias de las repúblicas centroamericanas. De las proposiciones que le hicieron desde su pa-

tria, sólo aceptó aquella que le permitiría representarla sucesivamente en los consulados del Gobierno de Chile, en Nápoles, Madrid y Lisboa. Con ese cargo pudo entre 1932 y 1937, residir en Europa y visitar los países escandinavos.

De retorno en la América del Sur en 1938, tras una breve estancia en Chile, fue a Buenos Aires, donde la editora de la revista *Sur* publicó el tercer libro de versos: *Tala*, generosamente dedicado —como el producto de la venta del mismo— "a los niños españoles dispersados a los cuatro vientos del mundo".

Encargada del Consulado de Chile en Niza, Gabriela Mistral vivió algún tiempo en Francia, según lo recuerda el doctor Andrés Iduarte —que en su juventud fue amigo y huésped de la poetisa—, en el *Diario de Bédarrides*. Desde 1940 Iberoamérica lanzó y sostuvo la candidatura de la poetisa para que obtuviera el Premio Nobel, que le fue otorgado en 1945, al concederse por primera vez dicho premio a una figura literaria de la América de habla española.

El año precedente había sufrido una nueva amargura: la trágica muerte de un joven sobrino suyo de cuya formación ella quiso encargarse. A pesar de este sufrimiento que volvió a abrir viejas heridas, no interrumpió sus labores: entre 1923 y 1945 aparecieron en las revistas donde colaboraba, sus *Recados*, que no se han reunido aún en un tomo.

La década final de su existencia transcurrió, en el desempeño de su cargo; en parte en los Estados Unidos —donde residió, de preferencia, en California— y en parte en México —en una población veracruzana, donde su fatigado corazón tuvo el reposo que los médicos recomendaron—, desde 1950, antes de tornar al vecino país del Norte. En él la encontró la muerte, poco tiempo después de haberse publicado su último libro de poemas: *Lagar*, en Chile, que le otorgó el Premio Nacional de Literatura en 1954.

Al presentir el final, dispuso que sus bienes pasaran a quien merece el legado —sus manuscritos originales pertenecen a Chile— y trazó las postreras líneas. Uno de sus últimos artículos apareció el mismo año en la revista *Cuadernos*, impresa en Francia.

Varios países se honraron, al honrarla en vida, con distinciones justas. Entre ellos, la República Mexicana ha dado su nombre a escuelas y bibliotecas, y en su capital una estatua perpetúa el recuerdo de la maestra y escritora admirable en cuyas páginas persiste el espíritu de José Martí, que tanto influyó en ella, por su visión continental y el libre vuelo de su prosa.

FRANCISCO MONTERDE
Universidad de México.

El mérito de la "Araucana"

ANTE un grupo de hispanistas no hay que hacer la presentación de la *Araucana*. Ya somos amigos. Se saben los pormenores exteriores: que Ercilla acompañó al Príncipe Felipe en su viaje a Inglaterra para casarse con María Tudor; que allí oyó hablar de las noticias inquietantes del Virreinato del Perú; que se unió a las fuerzas expedicionarias y luego a la escuadra que llegó a Concepción en un momento bastante avanzado de la guerra araucana; que tomó parte en varios encuentros bélicos y en algunas exploraciones; que sacó la espada, junto con otro caballero en presencia del General García Hurtado de Mendoza; que fue condenado a muerte y que el indulto no fue concedido hasta poco antes de la hora fijada para la ejecución.

Ercilla decidió escribir un poema sobre la guerra araucana. Nos informa él mismo que compuso trozos de la obra en pedacitos de papel o cuero en momentos de descanso de las batallas. Si no nos convence enteramente de la exactitud de esta especie, podría aproximarse a la verdad en algunos cantos del poema. También existen dudas sobre el efecto que ejerciera sobre el poeta su terrible aventura con su jefe; se ha creído que por ello descuidó bastante los hechos de Don García y exaltó a los araucanos. De todos modos volvió a España en 1563. La primera parte de la *Araucana* (quince cantos) salió a luz en 1569, la segunda parte con otros quince cantos en 1578, y la tercera parte con siete más en 1589.

Como otras epopeyas (p. ej. el *Furioso* y la *Gerusalemme)* la *Araucana* ha seguido un curso tempestuoso en el mar de la

crítica. No le han faltado ni elogiadores ni impugnadores. Sería fácil extraviarse en esta crítica y sobre todo llegar a una extensión desmesurada. En Chile el poema ha sido aceptado muchas veces como una epopeya nacional precursora del espíritu de la independencia. En España ha sido recibido por lo común como el mejor poema narrativo del Siglo de Oro, pero con algunas reservas. En otros países, incluso Francia donde se ha comentado bastante (Voltaire, Nicolas, Royer, Ducamin), la obra ha merecido mucho aprecio, mezclado con desdén. La manía del crítico extranjero, y no pocas veces del español, parece haber sido demostrar que la *Araucana* no alcanza el nivel artístico del *Furioso*, la sensibilidad de la *Gerusalemme* o el patriotismo artístico y completo de los *Lusiadas*. Este punto de vista negativo no es precisamente denigrante para don Alonso, dejándole segundo (o sea, según el caso, cuarto) en tal compañía.

El impulso de decir ahora algo más sobre el manoseado tema de la *Araucana* deriva de algunos juicios críticos recientes. En su original *Historia personal de la literatura chilena* (Santiago, 1954, pp. 31-44), citando a Solar Correa y añadiendo de lo suyo, el crítico "Alone" apunta que la España contemporánea de Ercilla halló difícil el aceptar como material digno de una epopeya lo que parecía solamente un incidente fronterizo contra un grupo insignificante de salvajes. El joven crítico Fernando Alegría, en *La poesía chilena* (Berkeley, 1954, p. 1), escribe: "Curiosa es la situación de don Alonso de Ercilla en la historia de la literatura española. Hasta sus críticos más acerbos no han dejado de reconocer la presencia del genio en varios aspectos de su obra. Sin embargo, cuando se leen las opiniones de los españoles ilustres sobre la *Araucana* no pasa inadvertido el hecho de que en ellas existe algo como una amabilidad forzada, una especie de admiración a regañadientes. Parece que la crítica española ha buscado por siglos a un poeta épico que supere a Ercilla con el objeto de evitarse el bochorno de presentar como la mejor epopeya española un poema al que los preceptistas le niegan el carácter de "epopeya", y al que los españoles mismos sienten que no les pertenece totalmente".

Como si lo hiciera a propósito para convalidar el parecer de los dos críticos chilenos, Joaquín de Entrambasaguas saca a luz una espléndida edición de la *Jerusalén Conquistada* de Lope de Vega.[1] Describe el intento de Lope como "la creación de un poema nacional que, en España, no poseíamos, pese a *La Araucana* de Ercilla, *La Austríada* de Rufa, o cualquier otro de estos poemas narrativos; falta más patente ya que en el vecino Portugal *Os Lusiadas* de Camoens representaban la consecución completa y genial de lo que los demás pueblos de Europa anhelaban" (III, 20).

Se comprende que Entrambasaguas ha intentado una atrevida rehabilitación de la *Jerusalén Conquistada*. Por sus vastos conocimientos de Lope de Vega y de su época se leen con respeto sus palabras. Aun discrepando de su juicio, no se trata precisamente de refutarle. Ha escrito un admirable comentario sobre la *Jerusalén*. Tal vez sea siempre pueril parangonar a dos poetas como si fueran atletas dispuestos a medir sus fuerzas. En cambio se trata de explicar la boga de que gozaba y de que todavía goza la *Araucana*. Poco importa si en algunas calidades la aventaja la *Jerusalén*, el *Bernardo*, la *Cristíada*.

Procuremos señalar las positivas calidades de la *Araucana*. En primer lugar vuelve la atención del lector hacia la gran hazaña internacional heroica y perdurable del pueblo español —el descubrimiento y la colonización de América. A un español de aquella época le habrán parecido más importantes Granada, las campañas del Gran Capitán, Pavía, Lepanto, las guerras contra Francia e Inglaterra. ¿Quién lo duda? Pero la intuición o la experiencia personal o la buena suerte de Ercilla dio en la gran aventura americana con todos sus rasgos novedosos y exóticos. Habría sido imposible incluir en una obra

[1] Lope de Vega, *Jerusalén Conquistada, Epopeya trágica*, Edición y estudio crítico de Joaquín de Entrambasaguas, tres tomos (Madrid, 1954).

Doy por casi seguro que "Alone" y Alegría no habían visto esta edición, que salió en el mismo año que las obras de ellos. Sin embargo, es posible. Entrambasaguas había preparado la edición que se publicó en la conmemoración del tercer centenario (1935) de la muerte de Lope de Vega. Casi todos los ejemplares desaparecieron en un incendio de la guerra civil española. El editor amplió el comentario en la edición de 1954.

todos los complicados episodios de la conquista de Indias. Resulta más poético el hecho de que Ercilla lo hizo con naturalidad, siguiendo sus propias experiencias y lo que él sabía, en lugar de un acontecimiento de primer orden, como la conquista del Perú. Tal vez tropezara Ercilla casi casualmente con su materia, tal vez acertara sin teorizar. Esto no desvirtúa la afortunada selección del tema.

Ercilla mismo es un personaje bastante importante del poema. Por sí mismo esto no constituye un mérito; más bien podría parecer un defecto, una vulgarización de la materia heroica. Es la manera como se retrata lo que gana la simpatía del lector. Es una figura humana, reflexiva, casi sentimental, con un mínimo de vanagloria. Se demora un momento con orgullo por su casa ancestral de Vizcaya; relata con gusto su maniobra traviesa para alcanzar el punto más meridional de las exploraciones; castiga al comandante que lo condenó a morir con las palabras *mozo capitán acelerado* (puede haber aquí para el lector moderno una leve ironía: después de todo, al sacar la espada, ¿no fue Ercilla el 'acelerado'?). Por lo común, como personaje del poema, no aparece en la plenitud de las luchas sanguinarias ni en las batallas decisivas, a pesar de haber tomado parte en ellas. Entra en escena después; comenta desfavorablemente las crueles represalias; es portavoz de la defensa de Dido contra Eneas (absurdo si se quiere); se encuentra con figuras sobrenaturales. En medio de la guerra, manifiesta un sentimiento humanitario.

Un extranjero cavilará mucho antes de formular un juicio sobre cuestiones de estilo poético. Se ha acusado a Ercilla de ciertas crudezas. Nadie quisiera igualarle, en la belleza de los versos, con Lope de Vega, Fray Luis de León, Fernando de Herrera. Probablemente estaba menos dotado, era menos sutil que Balbuena. Pero sabía referir un episodio heroico clara y fuertemente. Comunica eficazmente el ambiente de pelea. El lector no se acordará de los combates y las audacias de la *Jerusalén* y del *Bernardo* tan bien como de los de Lautaro, Tucapel y Rengo. ¡Valgan algunos parangones! La epopeya debería ser sencilla, directa, descubierta como en Homero y (perdónese la comparación) Boiardo, como si se compusiera por gusto. Cuando se complica y se enreda, como lo hacían Virgi-

lio, Ariosto, Tasso, Camoens, Balbuena, Lope de Vega, se puede embellecer notablemente, pero se pierde algo de la cadena de sucesos y de la claridad. Ercilla poseía el don de la narración sencilla, briosa y heroica, aunque a veces lo olvidaba en los episodios.

Puede carecer de lógica el alegar como mérito el espíritu de vacilación o de incertidumbre. El caso de Ercilla es extraño. Fue impulsado por su imaginación poética a relatar en octavas reales la guerra araucana. Se propuso no permitir que ningún otro elemento (amor, aventura, intriga) estorbase el progreso marcial del poema. Pero antes del fin de la primera parte insertó una situación sentimental e idílica. En la segunda y la tercera parte intercala episodios sentimentales, nacionalistas, científicos o pseudo-científicos, como si deseara compensar el rigor de guerra. No sólo introduce estos episodios ajenos, sino que comenta en las octavas mismas sus problemas estéticos. Expone al lector su alma de poeta. No sabe si adherir a la cruenta realidad de la guerra chilena o pasarse al mundo de sueños del Renacimiento. Hace las dos cosas, si bien permanece principalmente en la campaña araucana, o sea en la escuela histórica de la epopeya. Se revela como individuo complejo y, como nos gusta decir, moderno.

Desde luego el mérito más grande de la *Araucana* es la apreciación del enemigo. Los indios araucanos son representados, por cierto, como salvajes y brutales, pero también son patrióticos y heroicos, defensores de la libertad. Un crítico agudo (Royer) ha dicho que todos se parecen. No estoy enteramente de acuerdo. El joven Lautaro, muerto antes del fin de la primera parte, es generoso y simpático más que los otros. El jefe supremo, Caupolicán, aceptado tantas veces como el gran representante de la raza, me parece carecer un poco de personalidad, como Agamenón en la *Ilíada* o Carlomagno en la *Chanson de Roland*. Los dos que prefieren la pelea a todo, Tucapel y Rengo, representan al verdadero salvaje. El mutilado Galvarino, episódico como es, es posiblemente el más formidablemente heroico.

De todos modos esta apreciación del enemigo es el rasgo distintivo de la *Araucana*. Trasciende la predilección de Tasso por Solimán, la de Boiardo por Agricane, la de Homero por

Héctor. En cuanto a nuestros épicos modernos —son éstos los corresponsales de guerra y los fotógrafos— no se atreverían a pintar así al enemigo. Probablemente perderían sus puestos. Se comprende que Chile ha adoptado la *Araucana* como una especie de poema nacional. En cierto sentido es más para España. Cubre su poesía narrativa de una aureola de generosidad caballerosa que se repite en otros poetas, si no a tal extremo. En el reino de la guerra y la poesía épica, si se permite la comparación, refleja algo del espíritu generoso de Bartolomé de las Casas, o si éste es una figura demasiado discutida, de Sahagún y Motolinía. Además, a pesar de las imitaciones y los ecos de Ariosto, Virgilio, Lucano, es en el conjunto una obra señaladamente original por el tema, por el ambiente, por el espíritu.

JOHN VAN HORNE,
Carleton College,
Northfield, Minnesota

La poesía de Salomé Ureña de Henríquez

La poesía de Salomé Ureña es poesía de aliento, de estímulo, pero es al mismo tiempo, poesía consagrada al porvenir. Salomé Ureña es poetisa de la generación que floreció poco después de alcanzada la independencia de Santo Domingo en 1844. Esta generación surgió bajo el signo del romanticismo, si bien los clásicos de la España del Siglo de Oro eran la base de su cultura, junto con los poetas españoles, como Meléndez, Quintana y Gallego, que marcan la transición entre el siglo XVIII y el XIX. El tema de la patria en formación, de sus anhelos, sus esperanzas y sus desventuras, es el que primero cautiva la inspiración de los poetas dominicanos.

Para apreciar el valor de la poesía de Salomé Ureña hay que sentirla plenamente vinculada a los afanes de su vida y a las aspiraciones de su tiempo y de su país. Sólo así se revelará lo más íntimo de su personalidad, que es el espíritu de dedicación. Según José Lamarche, "entre nosotros... José Joaquín Pérez y Salomé Ureña representan toda la euritmia social. Son los poetas. El primero entre nosotros fue como un preludio escuchado en los campos de la nacionalidad; Salomé es la nacionalidad misma".[1]

La República Dominicana seguía perturbada por incesantes contiendas civiles, y Salomé Ureña veía que el progreso y los adelantos de la civilización sólo podían alcanzarse al am-

[1] Max Henríquez Ureña, *Panorama histórico de la literatura dominicana* (Río de Janeiro, 1945), p. 142.

paro de la paz. Exhorta a sus conciudadanos para que depongan la "poderosa espada" y la guarden en memoria de los grandes acontecimientos nacionales, porque "en esta nueva singular cruzada no será de las armas la alta gloria"; y los invita a

> **salvar triunfantes el altivo muro**
> **que levanta en su orgullo la ignorancia.**

Nació Salomé Ureña en Santo Domingo el 21 de octubre de 1850, hija del magistrado criollista Nicolás Ureña de Mendoza y de Gregoria Díaz y León. Físicamente era alta, delgada, de tez desteñida, y de pelo harto rizoso. En lo moral era sencilla, excesivamente modesta, inclinada al silencio. Aprendió primeras letras en escuelas públicas del tiempo. Pero adquirió después, con su apasionada afición por los libros, y dirigida por su padre, una esmerada educación que tuvo por fundamento la lectura de los clásicos castellanos.

A los diez y siete años empezó a publicar sus versos —con el nombre de Herminia—, si bien escribía desde los quince. Un año después firmó con su propio nombre sus cantos patrióticos. En 1878 le fue otorgada una medalla costeada por suscripción popular organizada por la sociedad literaria "Amigos del País". En 1880 se casó con don Francisco Henríquez y Carvajal, y publicó su libro de *Poesías*, prologado por el Presidente Meriño.

En 1880 Fernando Arturo de Meriño había sido electo para regir la República Dominicana. Fue buen augurio para los ideales que siempre había proclamado Salomé Ureña, pero la dura enseñanza de la realidad fue muy otra. Meriño gobernó con habilidad; sin embargo se conspiraba contra su gobierno. Así se encontró al año siguiente frente a un grave dilema: como hombre de ideas liberales sentía aversión por las medidas drásticas; como hombre de gobierno, veía amenazada la estabilidad de su administración. Oído el parecer de sus ministros, firmó un decreto que establecía la ley marcial. Dos meses después el Ministro del Interior, General Ulises Heureux, lo aplicó definitivamente contra los revolucionarios. La poetisa no pudo ocultar su desencanto y previó las sangrientas consecuencias en su poema "Sombras".

¿No veis? Allá a lo lejos
nube de tempestad siniestra avanza
que oscurece a su paso los reflejos
del espléndido sol de la esperanza.
Mirad cuál fugitivas
las ilusiones van, del alma orgullo;
no como ayer, altivas,
hasta el éter azul tienden el vuelo,
ni a recibirlas, con piadoso arrullo,
sus pórticos de luz entreabre el cielo.[2]

Desencantada ante las turbulencias de la política, se recogió Salomé Ureña en sí misma y se dedicó a la enseñanza. Su entusiasmo por el saber la determinó a fundar en 1881 el Instituto de Señoritas, primer centro de enseñanza superior que tuvo la mujer dominicana. Ese instituto fue el inicio de una verdadera cruzada por la cultura de la mujer, y fue a la vez el complemento de la labor del maestro puertorriqueño Eugenio María Hostos, que reformó la enseñanza en Santo Domingo.

Salomé Ureña puso toda su fe en esta obra. Y, a los seis años, hubo de escribir en la investidura académica de sus primeras discípulas, su lírica "Ofrenda a la patria".

¡Ah! La mujer encierra,
a despecho del vicio y su veneno,
los veneros inmensos de la tierra,
el germen de lo grande y de lo bueno.
Más de una vez en el destino humano
su imperio se ostentó noble y fecundo:
ya es Veturia, y desarma a Coriolano;
ya Isabel, y Colón halla otro mundo.
Hágase luz en la tiniebla oscura
que el femenil espíritu rodea,
y en sus alas de amor irá segura
del porvenir la salvadora idea.[3]

Con estos versos quebró el silencio que guardaba desde hacía seis años, y así lo declaraba en las estrofas iniciales:

[2] En Salomé Ureña de Henríquez, *Poesías completas*, Ciudad Trujillo, Impresora Dominicana, 1950), pp. 143-44.

[3] En *Poesías completas* (1950), pp. 146-49.

¡Hace ya tanto tiempo! ... Silenciosa,
si indiferente no, Patria bendita,
yo he seguido la lucha fatigosa
con que llevas de bien tu ansia infinita.

Ha tiempo que no llena
tus confines la luz de mi esperanza,
ni el alma, que contigo se enajena,
a señalarte el porvenir se lanza.[4]

Escribió Salomé Ureña odas en alabanza de la ciencia, de la industria, del trabajo, de todas las actividades dignificantes de la inteligencia humana, pero con la fuerza de una mujer creyente también en las virtudes del espíritu. Vertió en sus versos el vocabulario en que se expresan los poetas civiles, y a la vez supo llevar a ellos una parte de su alma invadida por inquietudes patrióticas e instintos maternales.

La nota cívica de Quintana está presente en Salomé Ureña y el clasicismo sereno de Gallego es también una parte esencial de la poesía de Salomé Ureña. A veces, sin embargo, ella revela una emisión interior que sobrepasa a las normas clásicas de expresión:

Y arrebatada, luego,
ávida el alma recorrió tu historia;
y en el arranque de entusiasmo ciego,
espléndida tu gloria
gozosa imaginó la fantasía
que de uno al otro polo se extendía.

Mas ¡ah! nueva existencia
la mente absorta descubrió entre asombros
y descender te vi de la eminencia;
y triste en tus escombros
fui a llorar en la tarde que declina
tu muerta gloria y tu presente ruina...

En la encendida hoguera
del sol que en tus espacios se derrama
y ardiente reverbera,
de mi entusiasmo se templó la llama,
y a su calor el alma estremecida
bebió la inspiración, la luz, la vida.[5]

[4] *Ibid.*
[5] "A mi patria", en *Poesías completas,* (1950), pp. 120-23.

Sus poesías íntimas tienen el mismo sello de delicada emoción, aun en "Quejas" donde se muestra más efusiva:

No basta que cautiva
de fiero padecer entre las redes
agonizante viva?
¡Ay, que mi angustia comprender no puedes,
que por mi mal ignoras
cuán lentas son de mi existir las horas!
Sí, que jamás supiste
cuál se revuelve en su prisión estrecha,
desconsolado y triste,
el pobre corazón, que en lid desecha
con su tormento rudo
morir se siente y permanece mudo.[6]

Contiene "En horas de angustia" los sentimientos encontrados que agitan el alma de una madre a quien la muerte le disputa un hijo:

Pasaron intranquilas
horas solemnes de esperanza y duda:
latiendo el pecho con violencia ruda,
erraban mis pupilas
de uno en otro semblante, sin sosiego,
con delirio cercano a la demencia;
y entre el temor y el ruego
juzgaba, de mi duelo en los enojos,
escrita tu sentencia
hallar de los amigos en los ojos.[7]

Otras cualidades de su poesía son la elevación moral y el sentido de su misión de educadora.

Y esa es del hombre la misión sublime:
disipar del error la sombra densa,
y a la ignorancia que en tinieblas gime
llevar la luz de la verdad que piensa.[8]

Hasta cuando ella se entrega a la melancolía parece que su

[6] *Ibid*, pp. 159-61.
[7] En *Poesía completas* (1950), pp. 172-74.
[8] "En defensa de la sociedad", *Poesías completas*, pp. 215-19.

propia angustia le sirve sólo de pretexto para darnos una lección de energía moral:

> No pido más: bien pueden los dolores
> destrozar sin piedad las bellas flores
> de la ilusión que amé;
> que jamás, bajo el peso que me oprime,
> mientras un rayo de virtud me anime,
> la frente inclinaré.[9]

O cuando la realidad social de entonces, con todas sus caídas, la desalienta, la esperanza acude a reanimar su espíritu para exhortar de esta suerte a la patria:

> Inclínate y escucha:
> del seno de esa tumba esclarecida,
> se eleva conmovida
> voz que la unión y la concordia clama,
> y los males deplora de tu lucha
> y al goce de la paz tus hijos llama.
> Restaña tus heridas,
> de la civil discordia fruto aciago;
> levanta tus miradas abatidas,
> mira del porvenir el fiero amago
> que amenaza tal vez con golpes ciertos
> convertir tus ciudades en desiertos
> y tus campiñas en sangriento lago.[10]

Salomé Ureña escribe siguiendo las reglas tradicionales: Prefiere la silva y otras combinaciones estróficas igualmente fáciles y naturales, y en su aversión al soneto y a otras formas de versificación artificiosa.

> Memorias venerandas de otros días,
> soberbios monumentos,
> del pasado esplendor reliquias frías,
> donde el arte vertió sus fantasías,
> donde el alma expresó sus pensamientos.[11]

Poca o ninguna afición mostró a los artificios de la versificación y del lenguaje. Usó con timidez aun las licencias más

[9] "Melancolía", *Ibid*, pp. 153-55.
[10] "En la muerte de Espaillat", *op cit.*, pp. 108-11.
[11] "Ruinas", *op. cit.*, pp. 94-96.

comunes. Lo que caracteriza su poesía en este aspecto es la tendencia a no dar lugar en su verso más que a aquellos procedimientos retóricos que se han incorporado a la lengua y pasan por normas consagradas. Hay en sus poesías muchos versos, sobre todo de endecasílabos, que carecen no sólo de licencias artificiales sino también de elisiones:

> El progreso su luz extiende breve...
> Por eso las naciones convocadas
> en lucha tan sublime,
> dispútanse agrupadas...
> Miradlos todos, vedlos agrupados
> oponer una valla al retroceso:
> ellos son los guerreros denodados
> que forman la vanguardia del progreso.[12]

Según Joaquín Belaguer, la obra poética de Salomé Ureña "es limpia, es pulcra, es nítida, sin que ningún detalle muestre que ha sido prolijamente cincelada. Su perfección relativa no nace de pulimento exagerado sino de su apego a las formas clásicas y de su amor a la sobriedad sentenciosa".[13]

En la poesía hispanoamericana del siglo XIX antes del modernismo, Salomé Ureña nos ofrece una nota de elegante y casta belleza. Hay a veces acentos de íntimo lirismo en su obra, así como un sentimiento de la naturaleza. Pero no es suyo el gran tema del amor en todas las variaciones de Delmira Agustini, ni de Alfonsina Storni; no es suya la obra de pura creación de Gabriela Mistral. Es amor a la tierra en que nació, es el celo e interés por el decoro del hombre, por su perfección, por su libertad, que son los motivos más importantes que impresionan la sensibilidad de Salomé Ureña. Ella vive los dolores y las esperanzas de la patria; exalta sus glorias y sus triunfos. Salomé Ureña quiere impulsar a la nación por la senda de la paz, del decoro y del progreso.

RUTH S. LAMB,
Scripps College,
Claremont, California

12 "La gloria del progreso", *op. cit.*, pp. 78-81.

Expresión de Puerto Rico en la literatura contemporánea *

(1934 - 1956)

PUERTO RICO pasó los primeros lustros de esta centuria en busca de su expresión, vacilante en medio de su destino entre el pasado de raíces insulares hispánicas y el presente lleno de perplejidades en relación con los Estados Unidos. El desasosiego cultural provocado por el traslado histórico de la isla se reveló esencialmente en el aspecto lingüístico. Desde los albores del siglo veinte surgió la voz de alarma de José de Diego (1867-1918), en pro de la lengua castellana, baluarte de la nacionalidad puertorriqueña. Del 1927 al 1928 Navarro Tomás confirmó con sus investigaciones sobre *El Español en Puerto Rico* (1948), "la propiedad con que los elementos más decisivos en el funcionamiento orgánico del idioma desempeñan su papel hasta en los rincones más escondidos de la isla". Años más tarde, Pedro Salinas deja como secuela de su estancia en Puerto Rico el famoso discurso del 1944, *Aprecio y Defensa del Lenguaje*, inspirado por esta dimensión entrañable del ser o no ser de nuestro pueblo, junto a los hermosos poemas al mar de San Juan, *El Contemplado*.

El afán de hacer a Puerto Rico un país bilingüe durante más de medio siglo no ha podido vencer la hegemonía del español, el único lenguaje que Puerto Rico reconoce como suyo.

* Trabajo leído en la Convención Anual de la "Modern Language Association, en Washingtón, en diciembre de 1956.

No podría cantarse esta victoria, sin embargo, sin el apoyo vital del pueblo que ha conservado y enriquecido su herencia lingüística con un tesón inalterable y ejemplar. El habla del jíbaro, el folklore musical y poético vinculado a sus costumbres y fiestas tradicionales, son la cantera inexhausta en la cual el escritor culto halla un filón de inspiración y de esperanza. De esas raíces hereditarias se nutre la literatura contemporánea de la isla.

Las fuentes cultas de esta etapa están ligadas a la generación del 98 en el lenguaje y las predilecciones de los prosistas, cuya filiación afectiva con las ideas y el estilo de Azorín, Ortega y Unamuno, es motivo de orgullo y de prestigio. Los poetas tienden a acogerse a la sombra de Juan Ramón Jiménez, de García Lorca, de los místicos del Siglo de Oro, además de frecuentar el trato de la lírica inglesa y francesa. Del clima hispanoamericano se captan las huellas de los artistas y pensadores desde Rodó y Darío hasta Alfonso Reyes y Gabriela Mistral. No obstante, la herencia de lo puertorriqueño mismo es menos perceptible. Por circunstancias complejas de la historia, se había desterrado a Puerto Rico de la escuela desde el 1898 hasta muy recientemente: *El Gíbaro* de Manuel Alonso (1822-1889), al igual que el poeta gongorino Ayerra y Santa María (1630-1708), y el náufrago Alonso Ramírez (1662-1700), inmortalizado por Sigüenza y Góngora, permanecían relegados al olvido, ignorándose que eran compatriotas lejanos del siglo XVII, distinguidos en las letras de la Nueva España. Durante la jornada posterior a la Primera Guerra Mundial hasta el 1932 más o menos los escritores del presente estaban en la niñez y la adolescencia. Despertaban a la literatura leyendo las obras de los clásicos y modernos de España y de Francia, no tanto las de los hispanoamericanos, y los más curiosos buscaban las obras de los escritores ingleses, norteamericanos, rusos, escandinavos, etc... todo lo que se leía entonces en las esferas intelectuales del mundo. Los jóvenes de las generaciones nuevas leen hoy con igual avidez a Sartre, a Kafka, a Rilke, a Faulkner.

De todo lo expuesto se deduce una sencilla verdad: al escritor contemporáneo de Puerto Rico le atrae la cultura occidental lo mismo que la insular, pero siente la necesidad y la

urgencia de volver a las corrientes propias, y de conocerse mejor para aprovechar mejor las corrientes extranjeras. Darle valor a lo autóctono es el impulso mayor en la literatura desde el 1934 hasta el presente. Los escritores de estos años han salvado con devoción y estudio lo que se les negó en la infancia y la primera juventud: el conocimiento y el respeto de su pasado histórico y cultural. La literatura erudita ha adquirido dimensiones importantes: los ensayos y las monografías más significativas, con muy pocas excepciones, se inspiran en el folklore, la historia y la literatura desconocida de la isla.

En las obras fundamentales correspondientes a los años del 1934 al 1956 se puede apreciar el perfil diferenciador de Puerto Rico en el mapa cultural hispánico. La importancia de la isla en el conjunto americano debe ser motivo de reflexión futura. De ningún modo pretendemos enjuiciar su valor en este breve espacio. A grandes rasgos sí podemos trazar un bosquejo esquemático de la trayectoria del escritor puertorriqueño. Antonio S. Pedreira (1899-1939), maestro de mi generación, publica *Insularismo* en 1934, obra de introspección y búsqueda de lo puertorriqueño, la cual desata una corriente fecunda de estudio y de creación inspirada en los temas de la tierra. Ya en 1932 Pedreira había publicado una magnífica *Bibliografía,* fuente indispensable de información para todo el que estudie la cultura de Puerto Rico. Tomás Blanco sigue a Pedreira con el *Prontuario Histórico,* en el cual reseña la evolución del país desde la época pre-colombina hasta el 1935. A partir de entonces se multiplican las obras de carácter valorativo y analítico de los componentes culturales integrados en la realidad puertorriqueña.

Tanto en el ensayo como en el teatro y en la literatura narrativa se advierte el despertar de la conciencia creadora para ver y sentir lo que se tiene al alcance de la mano y el corazón, inseparablemente de las inquietudes estéticas y filosóficas de proyecciones universales. La crítica de autores y de obras nacionales y extranjeras, además de la obra puramente imaginativa, ha adquirido paralelamente un auge y un cultivo sin precedentes. Escritores como Tomás Blanco, Hernández Aquino, Enrique Laguerre, Manrique Cabrera, Fernández Méndez, José A. Balseiro, José Emilio González, y varios más

cuyo nombre se escapa involuntariamente, han dedicado tiempo y espacio al cultivo de la obra propia, de expresión puramente creadora, al igual que al trabajo erudito de crítica y de investigación. El año 1955 es significativo: Josefina Rivera de Álvarez publica un buen *Diccionario de Literatura Puertorriqueña*, y Francisco Manrique Cabrera escribe el primer manual de la historia literaria nacional. *Asomante*, la mejor revista del país, y una de las mejores de América, celebra los diez primeros años de su existencia dedicando los dos números iniciales del año a las letras contemporáneas de Puerto Rico. Si repasamos la bibliografía de la etapa que nos ocupa hallamos valiosos libros de estudio escritos por Concha Meléndez, Margot Arce, Nilita Vientós, José Balseiro y Domingo Marrero.

La novela de Enrique Laguerre se conoce desde el 1935. En *La llamarada*, su obra más importante, se incorpora el cañaveral a las llanuras, las selvas y las pampas de la novelística hispanoamericana. El cuento puertorriqueño irrumpe cada vez con más fuerza y personalidad en la escena narrativa. Después de Miguel Meléndez Muñoz y Emilio S. Belaval, el cuentista joven que más se ha destacado es Abelardo Díaz Alfaro, autor de *Terrazo* (1947). Las obras teatrales han ganado en perspectiva. Entre sus mejores cultivadores se debe mencionar a Francisco Arriví junto a René Marqués, autor de *La carreta* (1952). Estimo *La carreta* de Marqués una de las comedias mejor logradas de la literatura teatral contemporánea en lengua española. El juicio del distinguido mexicano Ermilo Abreu Gómez coincide con el mío al afirmar que "*La carreta*, por su estructura y por su tema, es una de las obras maestras del teatro hispanoamericano".

La poesía lírica es la expresión más íntima y elocuente de las aspiraciones creadoras del escritor puertorriqueño. Después de Luis Lloréns Torres (1876-1944), el poeta nacional de la tierra, contemporáneo de Virgilio Dávila (1869-1943), cantor criollo del pueblo y del campo, la lírica postmodernista ha seguido un rumbo vertical, perdiendo en horizontes exteriores lo que ha ganado en subjetivismo. Muchos buenos poetas vanguardistas de Puerto Rico han dado genuinas muestras de originalidad. Evaristo Ribera Chévremont y Luis Palés Matos

quizás representen la cumbre en el devenir de la lírica ya consagrada. Entre los más jóvenes merecen destacarse entre los mejores poetas del presente a Luis Hernández Aquino, Juan Antonio Corretger, Julia de Burgos (1914-1953), Francisco Manrique Cabrera, Clara Lair y Francisco Matos Paoli.

Podría decirse a manera de síntesis que el cuento, la novela y el ensayo se han dedicado desde el 1934 al esclarecimiento de los valores nacionales y al examen de las ideas, incluyendo en su repertorio interesantes incursiones por el mundo poético y filosófico de grandes escritores de afuera: Ortega y Gasset, García Lorca, Henry James, Alfonso Reyes, Unamuno, Azorín, etc., han servido de tema a algunas de las obras más interesantes y valiosas de la crítica puertorriqueña y constituyen una contribución de mérito al conocimiento de estos autores. La poesía, mientras tanto, se caracteriza por una inquietud trascendente, se desprende de los afanes del vivir cotidiano y desplaza la sencillez y la "difícil facilidad" de su entraña boricua hacia nuevas aventuras metafóricas, pero sin perder el contacto con la experiencia vital de su pueblo.

En conclusión: la literatura contemporánea de Puerto Rico expresa el dramatismo de la vida puertorriqueña en el siglo XX: la pugna por no dejar morir ni su lengua, ni sus tradiciones, ni sus preciadas cualidades de pueblo antillano. Siendo nuestra isla la única tierra del Caribe vinculada políticamente a los Estados Unidos desde el 1898 es de suma importancia y de proporciones heroicas el esfuerzo de los puertorriqueños por sobrevivir dentro de esa relación con una cultura extranjera, afirmando en la obra literaria su identificación con el mundo de lengua española. Con un sentimiento fraternal y espontáneo, Mariano Picón Salas le dedicó a Puerto Rico hace precisamente diez años —1946—, una de las arengas más hermosas que ha provocado nuestra tierra. La tituló *Apología de la Pequeña Nación*, y en ella manifestaba que "Puerto Rico tiene que hablar a la América entera". Añadía algo más: "Puerto Rico está en el cruce e intimidad de más de veinte naciones que desean escucharlo". Creo que nuestros escritores han recogido el mensaje del amigo venezolano y han respondido a la llamada. La pequeña nación del Caribe se ha hecho

eco de la voz de Picón Salas. En la poesía y en la prosa de la última década sobre todo ha retoñado el eterno romanticismo boricua con un matiz austero y elegante; se han salvado la tradición hispánica y el criollismo; y Puerto Rico ha afirmado su personalidad en las letras. Un magnífico haber de obras coloca hoy a la literatura de la isla entre las más vigorosas del conjunto hispanoamericano. El tema nacional, el lenguaje y el estilo, el timbre isleño, la voz autóctona de nuestro boricuismo, distinguen de la española y de la hispanoamericana a la literatura de Puerto Rico en el siglo XX.

La expresión de la isla reclama, pues, la atención de los lectores y los investigadores de las letras hispanoamericanas.

MARÍA TERESA BABÍN,
New York University,
New York 3, New York

Preludio al tema del modernismo en Puerto Rico

(CICLO GENERACIONAL: 1907 - 1921)

I — Orígenes y afirmación

El modernismo en Puerto Rico nace como una reacción estética frente a la fría y marmórea clasicidad parnasiana del ciclo generacional anterior (1880-1907).[1] Surge de un lado, por influencia de los poetas modernistas hispanoamericanos: Rubén Darío (1867-1916), José Santos Chocano (1867-1934), Amado Nervo (1870-1919), Leopoldo Lugones (1869-1938), Julio Herrera Reissig (1875-1910), etc.; de la otra zona peninsular, por afinidades con los poetas españoles: Salvador Rueda, Juan Ramón Jiménez, Manuel y Antonio Machado, Francisco Villaespesa y Emilio Carrere; y del área norteamericana, se advierten marcadas simpatías hacia los poetas Edgar Allan Poe y Walt Whitman.

Los precursores de este movimiento lírico en la isla (y precursores, además, en Hispanoamérica), son los siguientes poetas: José de Diego (1866-1918), autor de *Jovillos* (Barcelona, 1916), libro de poemas premodernistas, publicados en España, entre 1887 y 1890, en las revistas: *Madrid Cómico*

[1] Véase: Matos Bernier, Félix, *Isla de Arte* (San Juan, Puerto Rico, 1907), Caps. "Modernismo y Decadentismo", pp. 236 a 245, y "Musa Moderna", pp. 246 a 263; y además: Canales, Nemesio, *Paliques* (Puerto Rico, Editorial Universitaria, 1952), pp. 61 a 69.

y *La Semana Cómica*, a la luz de Rubén Darío, príncipe de esta escuela poética. Cuando estudiaba en España José de Diego, dice el autor que:

> dirigía **Madrid Cómico** el ingeniosísimo Senesio Delgado, y la **Semana Cómica**, el bueno y excelente amigo José Fernández de la Reguera: alrededor de ellos, un estado mayor de escritores. Discípulo y compañero, el más joven y humilde, fuí yo de aquella brillante y precursora generación literaria.[2]

En estas dos revistas, *Madrid Cómico* y *La Semana Cómica*, publicó José de Diego sus primeras producciones poéticas jocoserias, aunque en su mayoría de variaciones festivas y de puntas satíricas: poemas que aparecen recogidos posteriormente en su libro: *Jovillos*. Y precisa acentuar con tinta de recuerdo, que fueron estos poetas del *Madrid Cómico* y *La Samana Cómica*, los iniciadores del modernismo en la poesía española, entre ellos, José de Diego, que ya se iniciaba con paso firme y decidido en la matrícula de los nuevos módulos de las letras de entonces. Rubén Darío, corifeo del movimiento poético aludido, afirma el hecho en su obra: *Cantos de Vida y Esperanza*, de 1905, cuando el poeta nicaragüense nos dice:

> en cuanto al verso libre moderno, ¿no es verdaderamente singular que en esta tierra de Quevedos, y de Góngoras, los únicos innovadores del instrumento lírico, los únicos libertadores del ritmo, hayan sido los poetas del **Madrid Cómico** y los libretistas del género chico?[3]

En el orden del tiempo, José de Diego, fue el primer poeta modernista en Puerto Rico, cosa que ya habíamos probado en nuestra obra: *La Poesía en Puerto Rico*, terminada en 1935, y publicada bajo el signo espiritual de la Universidad Nacional Autónoma de México, en el año de 1943.

[2] De Diego, José, *Jovillos* (Barcelona, 1916), pp. 8 a 9. Y véase además: Rosa-Nieves, Cesáreo, *La Poesía en Puerto Rico* (México, D. F., 1943), pp. 217 a 220.

[3] Darío, Rubén, *Cantos de Vida y Esperanza* (Barcelona, s. f.), p. 10.

Después de José de Diego, entre los precursores nuestros, va en turno cronológico: Luis Lloréns Torres (1878-1944), autor de un libro auroral: *Al Pie de la Alhambra*, publicado en Granada (España), en 1899. En este opúsculo poemático figuran las siguientes poesías, iluminadas por la nueva fórmula estilística: "Fragmento", "Soneto" y "Adiós".

Estos son nuestros madrugadores tanteos modernistas. Más adelante, en los preludios de esencia y presencia del nuevo estilo, nos hallamos con Arístides Moll Boscana, autor del libro: *Mi Misa Rosa*, de 1905; Jesús María Lago, autor de: *El Canto de las Rosas*, poema versolibrista de 1907, *Cetro de Amor* (1912), en donde el poeta utuadeño usa el eneasílabo como unidad melódica, y *La Flota de los Sueños* (1912), del mismo portalira: primer poema que usa la unidad melódica tetrasilábica en el parnaso isleño, adelantándose así, en este aspecto técnico, a Luis Lloréns Torres y su hermosa *Canción de las Antillas* (1913); y finalmente, Manuel Osvaldo García, autor de: *Canto a España*, publicado en 1911, poema estructurado en sextinas de catorce sílabas métricas.

Esta modalidad generacional de sello hispanoamericano, le debe su principal apogeo y acogedor desarrollo en el país, a la publicación de la *Revista de las Antillas*, fundada en el 1913, y que dirigía Luis Lloréns Torres en San Juan. Ya, con este palenque, en donde floreció la crítica de Nemesio Canales, Cristóbal Real, Miguel Guerra Mondragón, Luis Samalea Iglesia, y otros, el empuje se va acentuando hasta la influencia certera en los jóvenes alfareros del pensamiento poético de toda esa generación estética.

II — ACLIMATACIÓN Y APORTES

El versolibrismo simbolista se nacionaliza en nuestra poesía definitivamente con el precioso poema de enorme empeño: "La Canción de las Antillas" (1913), de Luis Lloréns Torres, aunque en el orden del tiempo, ya en 1910, el poeta de Collores había escrito su poesía: "Barcarolas" (o "Visión de la Barca"), de antecedentes modernistas, y su "Rapsodia Criolla",

publicada en el *Puerto Rico Ilustrado*, del 14 de mayo de 1911, Año II, Núm. 63.[4]

La visita de varios poetas extranjeros a la isla, en el período generacional del modernismo (1907-1921), ayudó a la plasmación y enraizamiento de la nueva estética novecentista, tales líridas fueron: Salvador Rueda, José Santos Chocano y Francisco Villaespesa.[5] La estada de José Santos Chocano en Puerto Rico (1913) prende un nuevo tema nativista, que había estado dormido en las liras isleñas: el tema de la patria. Chocano reinstala el asunto, le insufla nuevos entusiasmos, y recomienza a cantarse el paisaje, la historia y el deseo libertario, que con la aparición del Partido Unión de Puerto Rico (1904), José de Diego había orientado hacia la independencia.[6]

Como hemos señalado anteriormente, el modernismo en Puerto Rico es una modalidad estilística del movimiento modernista de Rubén Darío (y otros poetas) en la América Hispana. De los corifeos líricos de Hispanoamérica, nuestros apolonidas recogieron las siguientes características generacionales: el versiculismo formal de origen norteamericano (Whitman) y de asimilación francesa (Verlaine), la ensoñación azul por el matiz y el color, la imaginativa sugerencia emocional, la nueva adjetivación preciosista, el orgullo por la creación de una metáfora doncella, musical y desnuda, la afición por la armonía de la sintaxis, el paisaje animista de sinestésicas connotaciones, la preocupación vital por la egolatría, y la vieja

[4] Véase: *Revista de las Antillas*, Año I, junio de 1913, Núm. 4, pp. 85 a 95. Consúltese además nuestro ensayo: "Cinco Generaciones Estéticas en la Poesía Puertorriqueña", en *Estudios Americanos*, (Sevilla, España), Vol. XI, Núm. 54, Marzo 1956, pp. 1 a 211.

[5] Rubén Darío visitó a Puerto Rico en un tiempo tan breve, que solamente una minoría de intelectuales de San Juan tuvo la bella oportunidad de cambiar impresiones literarias con él.

[6] El tema de la libertad de la patria aparece en los siguientes poemarios de José De Diego: *Pomarrosas* (Barcelona, 1904), *Cantos de Rebeldía* (Barcelona, 1916), y *Cantos de Pitirre* (San Juan, 1950). El poeta de Aguadilla tomó como símbolo de la libertad de su pueblo, el pitirre.

El libro de José Santos Chocano se publica en San Juan, P. R. en 1914, bajo el título: *Puerto Rico Lírico y Otros Poemas*, con un prólogo de Luis Lloréns Torres.

fórmula alejandrina del arte por el arte, de prolongación romántica.

III — CONCLUSIÓN

Nuestra modesta aportación a la escuela modernista hispanoamericana puede sintetizarse en dos zonas presidentes: de un lado el aspecto temático, en donde la lírica puertorriqueña ensaya el tema de la poesía negra afroantillana (Luis Palés Matos y Fortunato Vizcarrondo) ; la jibaridad poética elevada a diapasón culto (Luis Lloréns Torres, Virgilio Dávila, el Padre Juan Rivera Viera, etc.) ; la emoción colorista del paisaje tropical, con un fondo de tristeza violácea muy puertorriqueño, visible en casi todos nuestros poetas (Evaristo Ribera Chevremont, José A. Balseiro, Joaquín Monteagudo Rodríguez, Antonio Nicolás Blanco, Luis Antonio Miranda, Carlos N. Carreras, Jesús María Lago, José de Jesús Esteves, José P. H. Hernández, etc.) ; y el tema de la libertad de la patria: (José de Diego, Luis Lloréns Torres, etc.). En el aspecto de la arquitectura del verso, se ensayaron casi todas las modalidades técnicas usadas por Rubén Darío en su poesía, amén del uso del hexámetro latino, practicado aquí con bastante buen éxito por el poeta Arturo Gómez Costa, y un intento de creación, por Luis Lloréns Torres, de dos nuevos endecasílabos: uno con acentos en 3a. y 7a., y otro con acentos en 5a. y 8a. Lo demás pertenece al versolibrismo rubendariano, cuya implantación en la isla hemos explicado anteriormente.[7]

CESÁREO ROSA-NIEVES
Universidad de Puerto Rico,
Río Piedras, Puerto Rico

[7] La invención de Luis Lloréns Torres fue el endecasílabo de 5ta. y 8va., pues el de 3ra. y 7ma. había sido ensayado por el peruano Manuel González Prada con anterioridad. Véase Lloréns Torres, Luis, *Sonetos Sinfónicos* (San Juan, P. R., 1914), pp. 9-21.

RESEÑAS

JUAN ANTONIO AYALA, *Lydia Nogales, un suceso en la historia literaria de El Salvador,* San Salvador: Ministerio de Cultura, 1956.

En 1947 estremeció el ambiente literario de El Salvador la aparición de una nueva poetisa: Lydia Nogales. Un grupo de prestigiosos literatos —entre ellos Raúl Contreras, Hugo Lindo, A. Guerra Trigueros y M. J. de Arce Valladares— salieron galantemente a la palestra y apadrinaron los primeros ejercicios poéticos de la talentosa adolescente, elogiándola sin medida y anunciando a los cuatro vientos que en Lydia Nogales le nacía a El Salvador una poetisa de alcurnia internacional. Los poemas de Lydia Nogales aparecieron en el periódico *La Tribuna* y fueron reproducidos por revistas y diarios de México y Centro América. Ansioso el público de conocer en persona a tal portento demandó de sus padrinos más detalles de carácter biográfico; quiso conocerla y rendirle homenaje. Y entonces aconteció la catástrofe... Se dijo que la poetisa padecía de una enfermedad incurable y reposaba, en completa reclusión, en alguna montaña de la provincia de Santa Ana. Un médico aseguró conocer a su familia. El padre de la poetisa escribió una carta a *La Tribuna,* pero la carta resultó ser apócrifa y el "padre" un *saboteur,* miembro de la facción de los incrédulos, quien pretendía de este modo encender las dudas ya crecientes de los lectores. Pronto se formaron dos acérrimos bandos: los nogalistas y los anti-nogalistas. Combatieron por la prensa, en los cafés y los salones. Cambiaron toda clase de denuestos. Hasta que el interés público amainó, *La Tribuna* dejó de insertar cartas de los lectores, los literatos se retiraron sonrientes y satisfechos a curarse las "heridas" y Lydia Nogales pudo, al fin, gozar plena y eternamente de su indispensable retiro...

Hoy, el ensayista y profesor español Juan Antonio Ayala, radicado en San Salvador, reune en elegante volumen toda la historia del *affaire*

Nogales: artículos —algunos de excepcional valor— escritos por Guerra Trigueros, Hugo Lindo, Juanita Soriano, y otros; los poemas que sus colegas le dedicaron, entre ellos un hermoso soneto por Claudia Lars; las cartas y airadas protestas de quienes se sintieron víctimas de un timo; y, lo que constituye la médula del libro, la obra completa de Lydia Nogales precedida de un estudio sobre su arte poético por Ayala. El ensayista de garra que se esconde en Ayala ejecuta verdaderas proezas de fina interpretación para hacer justicia a una poesía que indudablemente posee calidad estética, pero que se presenta ante el público entre corrientes de ironía, como insegura del impulso esencial que la pone en movimiento. Según sucede a menudo en estos casos, la broma inicial se convirtió, si no en drama, al menos en algo extremadamente serio: la poesía de estas exquisitas especulaciones sobre el tiempo y la muerte revela más de la cuenta, va siempre un paso más adelante de la precaución de su autor, como cosa viva y compleja que habla por sí misma ante el desconcierto del creador y de los amigos que están al tanto del secreto. Porque Lydia Nogales es un poeta, y su obra, un capítulo valioso en la producción ya prestigiada de uno de los buenos modernistas salvadoreños. Digo esto suponiendo que se ha probado ya sin lugar a dudas que Raúl Contreras se esconde bajo el pseudónimo de Lydia Nogales (Ayala lo sugiere, no lo afirma, y hace bien pues el hecho en sí no constituye un factor primordial de su interpretación). Curioso caso de plasticidad y virtuosismo admirables es el de estos versos nacidos como flor de invernadero en un legítimo clima sorjuanesco. Indagando los detalles de esta historia, exaltando el valor intrínseco de la poesía que forma su centro, atendiendo a amigos y detractores, Juan Antonio Ayala le da categoría literaria a lo que pudo ser una simple diversión de corrillos y la convierte en un episodio de primaria importancia en la crónica de la literatura centroamericana contemporánea. Libro ameno, escrito con alta perspicacia crítica y estilo de sobria elegancia, es éste uno de los más señalados aciertos editoriales del Ministerio de Cultura de El Salvador.

FERNANDO ALEGRÍA
Universidad de California, Berkeley

OMAR DEL CARLO, *Proserpina y el extranjero. El jardín de ceniza,* Buenos Aires, Editorial Nova, 1956.

Buenos Aires sigue siendo uno de los centros de más actividad teatral, en toda Hispanoamérica. Entre las figuras mayores —en edad y en méritos— se destacan Vicente Martínez Cutiño (1887), Samuel Eichelbaum (1894) y Conrado Nalé Roxlo (1898). A veces escritores notables en otros géneros suelen dignificar el teatro con piezas ocasionales; pero, si nos limitamos a los de más exclusiva vocación dramática, podríamos mencionar, entre los jóvenes, a Agustín Cuzzani, Tulio Carella, Pablo Palant, Juan Carlos Gené, Vito de Martini, Julio Imbert, Carlos Gorostiza, Osvaldo Dragún y otros.

Omar del Carlo (1918) es uno de los más interesantes. Narciso Pousa, en su ensayo sobre "El teatro de Omar del Carlo" que aparece como prólogo de este libro, señala cómo, en *Electra al amanecer, Proserpina y el Extranjero* y *El jardín de ceniza,* logra pureza lírica con un máximo de espectacularidad. Espectacularidad de melodrama, pero con virtudes poéticas. Y Juan José Castro —en otras páginas prologales: "Por qué elegí *Proserpina*"— declara el valor "esencialmente musical" de este drama de Omar del Carlo. Se recordará la admiración de Juan José Castro por la música que compuso Igor Stravinski para el poema de André Gide, *Perséphone* (representado en Buenos Aires, en 1936). Nada extraño, pues, que se sienta atraído por la audacia con que Omar del Carlo ha reelaborado el mismo mito.

El mito del rapto de Proserpina penetra como un rayo de luz en la sórdida realidad de un inquilinato porteño y se refracta en extraños reflejos de poesía. Sol en la charca, que muestra esmeraldas en el agua podrida. El Mito, personificado, avanza por el escenario y nos habla: al conjuro de su palabra ocurren rápidas transmutaciones. El infierno se muda a Buenos Aires; el Aquerón se queda inmóvil, en el sucio Río de la Plata; Hades, rey del mundo subterráneo, se disfraza de Porfirio, el guapo, rey del hampa; la deidad Proserpina, hija de Deméter, es ahora Proserpina, una muchacha de los campos del sur, que cae en un ambiente de infamia y prostitución.

Hábilmente, Del Carlo funde mito y realidad y juntos se salvan para el arte dramático. Los personajes son criaturas de la Argentina de hoy; y, sin embargo, sus gestos y palabras tienen una fuerza que les viene desde el fondo de los tiempos. Y el paisaje de trigales donde vivían Demetria y su hija Proserpina nos siguen dando una emoción argentina aunque sepamos

que ésos son los trigales de la deidad Deméter. El enlace del mito de Proserpina raptada en el infierno con las figuras de Claudio y Flavia —el punto moralmente más bajo del poder pagano y el arranque de la expansión del cristianismo— agrega al drama intenciones de alegoría religiosa. La salvación final de Proserpina adquiere así valor de símbolo moral.

Omar del Carlo rompe la composición en marco del teatro moderno y pone la acción en libertad: movimiento rápido de escenas vivas, sueltas, desnudas, cambiantes. La fluidez del teatro griego o del teatro de Lope de Vega y de Shakespeare —después del endurecimiento de los decorados realistas— vuelve ahora a correr por el cauce de las formas nuevas del teatro contemporáneo, formas que han aprendido del cine, sin imitarlo.

Omar del Carlo ha declarado varias veces su programa teatral: apoyarse en el poder mágico de la palabra para crear un espectáculo con toda la libertad de los tiempos de Isabel. Se desentiende de la mera unidad exterior, determinada mecánicamente por los cuadros escénicos y los decorados, y procura dar al diálogo unidad interior, de fantasía y significación.

ENRIQUE ANDERSON IMERT
University of Michigan,
Ann Arbor, Michigan

EDUARDO BLANCO AMOR, *La catedral y el niño,* nueva edición de Losada de Buenos Aires, del 4 de octubre de 1956. 405 pp. Viñeta en la cubierta por Silvio Baldessari.

El autor, Eduardo Blanco-Amor, nació en Orense (Galicia) a principios del siglo, y desde 1918 ha vivido casi todo el tiempo en Buenos Aires, dedicado con gran éxito a la poesía, el teatro, la novela, el ensayo, la crítica, el periodismo y la cátedra.

La catedral y el niño es una novela descriptiva, especialmente de la vida y costumbres de Orense, o como la llama siempre el autor, Auria, ciudad fundada por los romanos, cerca del río Miño, famosa por sus aguas termales, por el puente de Trajano y sobre todo por una catedral del siglo XIII, que pretende encarnar el espíritu de sus habitantes. Los canó-

nigos rigen la ciudad y dan la pauta a su aristocracia tradicionalista, a pesar de la resistencia de un grupo progresista, representado por la prensa y por unas pocas familias pudientes. Una de éstas, los Torralbas, protagonizan la novela, contada en primera persona por Luis Torralba, niño de ocho años al principio del relato, hijo de un matrimonio separado, que vive unas veces con su madre en la casa solariega de frente de la catedral, y otras en el pazo de su padre. Todas las experiencias vitales del niño con su familia y la ciudad son transferidas por éste a ese coloso de piedra, con el cual lucha por arrancarle el misterio de su poder. De ahí el acertado título de la obra.

Sin ser ésta, ni con mucho, una novela de fantasía, sino realista hasta el extremo, dos obras esculturales tienen en ella un rango casi de personajes: el famoso Cristo de la catedral, y un pequeño David, grabado en el capitel de una columna exterior, casi pegada al balcón del cuarto de Luis. Este David con su arpa se reviste diariamente de las más caprichosas y variadas formas en la mente del niño, y es como la clave musical de la novela; el Cristo, en cambio, es el objeto de un odio infantil inexplicable y como la encarnación del Misterio. Luis trata de destruirlo violentamente y descubre que es una momia humana.

La acción principal, que cubre un período de once años y está diluida en una especie de diario minucioso, da cuenta de la vida de Luis en sus relaciones con el ambiente. Resumida al mínimum, es el atormentado presenciar de las desavenencias familiares; la pésima conducta de su padre que ocasiona la muerte de su madre; el desafecto de sus dos hermanos medios, María Lucila y Eduardo, que más tarde terminan en amores incestuosos y seudo-matrimonio, huyendo de España; la lucha de su familia con un canónigo atrabiliario y cruel a quien Modesto, su tío paterno, castiga con una paliza, la cual le cuesta varios años de presidio, para regresar después de ellos, convertido de altivo anticlerical en un simplote rezandero y vulgar; el servilismo de Auria que se deja dominar arbitrariamente por una casta clerical de viciosos; la explotación inicua de parientes usureros y de usureras beatas; la vida humanitaria de la celestina local, llorada por todo el pueblo, pero que no puede recibir sepultura normal; etc., etc.

Otros hechos centrales, ya no presenciados sino realizados por Luis mismo son: su primera comunión; su frustrado intento de suicidio a los nueve años de edad (!); sus aventuras con la joven criada, cuyo honor no tiene que reparar...; su internado forzoso en un colegio de curas, lleno de vicisitudes; su indiferencia al afecto, mitad intelectual, mitad sen-

sual, del amigo íntimo de su adolescencia, Amadeo, quien, a pesar del rechazo físico, sigue siendo su confidente; sus primeros versos; su primera interpretación del mundo; su total desengaño; la ruina económica de su hogar; y por fin, como desenlace, su viaje a la Argentina, mundo nuevo para una vida nueva, como huyendo de la podredumbre y derrumbe de toda su familia y su patria, viaje debido a la pura casualidad: un bonachón gallego, Valeiras, enriquecido en América, regresa a Orense con su familia a quedarse, pero se ve obligado por la Guerra Mundial a volver a la Argentina a defender sus intereses, y se lleva a Luis porque le ha caído en gracia.

La discusión del carácter autobiográfico de esta novela, además de ser un poco bizantina, resulta difícil por la escasa información biográfica de que dispongo. Pero es interesante notar que tanto el autor como su personaje nacen en la misma época y lugar, cultivan la poesía y emigran a Suramérica en la adolescencia. Hay además una infinidad de sutilezas psicológicas que sólo un autobiógrafo puede descubrir. Lo cual no es mucho decir, claro está, puesto que toda novela siempre tiene algo de autobiográfica.

Aunque Blanco-Amor no predica, ni pretende enseñar algo directamente, y aunque la descripción amena y sosegada de las costumbres parece ser su principal objetivo, este escéptico y regocijado adorador de la belleza resulta enseñando mucho. La lección varía según el lector, sin embargo. Para mí, la tesis central es la ruina de la vida social, familiar e individual desatada por la clase clerical todopoderosa en su lucha de predominio. La catedral derrota al niño, símbolo tal vez de la vida natural pura. Esta vida hay que esperar encontrarla en América, pues toda España está como Auria. En este sentido, esta novela gallega es a la vez una novela americana.

La pintura de la corrupción moral, sin lamentos ni complacencia, sin caricatura, es desoladora: incluye todos los vicios capitales, todos los pecados de la carne sin excepción alguna, la avaricia, la hipocresía, la soberbia, la injusticia, la cobardía, etc. El autor, sin embargo, no sólo trata de ser delicado en la descripción de los hechos, sino que exhibe maestría de ingenio para no herir al lector púdico, sin quitarle nada tampoco al dramatismo del relato. Su anticlericalismo no es rabioso ni parcial: ahí está la figura del canónigo bueno, Portocarrero, pintada con gran cariño. Éste, sin embargo, termina idiotizado por la parálisis, mientras que el canónigo mujeriego y sanguinario es exaltado al episcopado. En el caso de la barragana del tío Modesto, el autor se complace en mostrar la fide-

lidad de la concubina, por encima de la cárcel y persecución, y que al cabo de los años, a pesar de la desigualdad social, se convierte en su esposa. En cambio el carácter del padre es pintado como el de un señorito botarata, sin sentimientos, casado por el dinero, vicioso, egoísta, vulgar. Su coqueteo con la hermana de su esposa no es menos responsable de la tragedia que la perfidia de las lenguas, la intromisión de los parientes en la vida familiar, el error de un segundo matrimonio, etc.

De interés son las ideas estéticas y éticas expuestas en largos diálogos entre Luis y Amadeo, llenas de paradojas y de malabarismos verbales. Repetirlas aquí sería fuera de lugar; baste decir que se reducen a la exaltación de lo griego y de los ideales helénicos, y que no pretenden ser originales. No le falta a Blanco-Amor su tono burlón al exponerlas, aunque siempre sin tomar partido, lo mismo que hace con ideas políticas o raciales de galleguismo acendrado. Es el mismo tono socarrón y regocijado con que se burla aun de los jacobinos provincianos, y de su bullicioso y ramplón progresismo. Siempre prevalecen en el autor la vida y la belleza sobre la ideología y la verdad, a fuer de artista y de español.

El estilo de la novela es magistral: insuperable en la riqueza, propiedad y expresividad del vocabulario; originalísimo en las imágenes, de un brillo y una energía cautivadoras; admirable en saber conservar la tensión y el interés, a pesar de las largas descripciones y de episodios poco pertinentes. Es notable el atrevimiento con que canoniza palabras ordinariamente proscritas del lenguaje literario pero insustituibles, o con que forja o admite neologismos y americanismos que contrastan agradablemente con un castellano de la más pura ley. El realismo en la descripción de las costumbres gallegas y la fidelidad en la reproducción del vocabulario e ideología del pueblo bajo sorprenden y maravillan. En la belleza de las descripciones físicas se descubre a un poeta lírico de primer orden. Y el dramaturgo se deja ver en la creación de caracteres inolvidables como el de la tía Pepita, el tío Modesto, el ateo Tarántula, la celestina, el avaro, la vieja criada Joaquina, Julio el Callado, compañero de internado, el sibarita Amadeo, las Fuchicas, el indiano, etc.

En conclusión, esta novela, a pesar de la minuciosidad fotográfica de las descripciones, que la hace de lectura pausada, es sumamente interesante y artística, y el pesimismo moral que imprime sobre el lector va compensado por un genuino deleite estético.

EBEL BOTERO
University of California, Berkeley.

TEATRO MEXICANO DEL SIGLO XX. Selección, prólogo y notas de Francisco Monterde, Antonio Magaña Esquivel y Celestino Gorostiza, México, Fondo de Cultura Económica (Letras Mexicanas), 25, 26 y 27 [3 volúmenes], 1956.

Entre los múltiples factores que impiden un conocimiento cabal del teatro de Hispanoamérica, acaso sea el más grave la enorme dificultad de conseguir textos. En un medio cultural donde habitualmente los libros se publican en tiradas pequeñas, las obras teatrales se distinguen por el número reducido de ejemplares. La mayoría de los lectores cultos de literatura iberoamericana apenas conoce unos cuantos dramas de Ruiz de Alarcón y algo de Florencio Sánchez. Hasta los especialistas en la materia a duras penas logran reunir los textos más importantes. Si se ha repetido hasta el cansancio el viejo estribillo de que en Hispanoamérica no hay teatro, se debe más este concepto falso a las dificultades de conseguir los libros, que a la supuesta pobreza del género.

Precisamente por esta razón, tienen valor doble los tres volúmenes que aquí comentamos. Presentan una colección escogida de lo mejor y lo más importante que se ha escrito para el teatro en México en lo que va del siglo. Aquí encontramos suficiente teatro mexicano para demostrar de una vez para siempre que sí existe el teatro mexicano; que Alarcón y Sor Juana tienen quienes, si no los igualan hoy, prometen hacerlo en un mañana no muy lejano.

Corresponden estos libros a tres etapas del siglo XX: el primero, a las tres primeras décadas; el segundo, a los años 1932 hasta 1946; y el tercero, al período actual. Los antólogos son tres distinguidos hombres de teatro: Francisco Monterde, insigne historiador del teatro mexicano y miembro del influyente Grupo de los Siete; Antonio Magaña Esquivel, crítico teatral y autor de obras fundamentales para el estudio del teatro contemporáneo de México; y Celestino Gorostiza, dramaturgo y director, quien, durante un cuarto de siglo, ha luchado por fundar y sostener un auténtico teatro mexicano.

Además de proporcionarnos las obras y una breve pero sustanciosa nota crítica y bibliográfica referente a cada autor representado, que suman treinta y dos, los editores han escrito tres prólogos, cada cual en la materia que mejor conoce, los cuales en su totalidad no son otra cosa sino una historia del teatro contemporáneo de México. Como sería de esperar, existen ciertas disidencias. Notable entre éstas es la basada en las diversas interpretaciones ofrecidas por Monterde y Magaña Esquivel en

sus apreciaciones del éxito del Grupo de los Siete. Sin embargo, tales desacuerdos carecen de importancia, y queremos subrayar las excelentes valoraciones de dramaturgos y de períodos que los editores nos regalan. Aun cuando no estamos de acuerdo, resultan estos prólogos tan sugerentes como exactos en sus noticias.

El primer período corresponde a los años anteriores al éxito, muy relativo si se quiere, alcanzado allá por 1925 por el Grupo de los Siete. Es un período de larga y penosa búsqueda, después de la cual existía, por primera vez, un legítimo teatro mexicano, escrito y representado por y para mexicanos. Todo esto no se logró de la noche a la mañana. El teatro tuvo que pasar por su vía crucis: veinticinco años de ciega adhesión al modelo español, de lloriqueo romanticón, de gritería echegariana, de regionalismo superficial, sin asomos de un verdadero aliento mexicano. Esto, en los ratos libres, cuando las luchas revolucionarias y el aislamiento producido por la Primera Guerra Mundial permitían que siquiera existiera el teatro: tales agitaciones imposibilitaban la llegada de compañías extranjeras, y las mexicanas no estaban capacitadas para hacer teatro por sí solas. Después, el impulso político desembocó en un teatro propagandista, indigenista, costumbrista, y, por evasión, retorno a la Colonia, sucesos estos que eran de esperar, pero que dieron muy poco teatro.

No fue sino en 1923 cuando aconteció la primera tentativa seria de crear teatro verdaderamente mexicano. Encabezado por el Grupo de los Siete, entre ellos, el mismo Monterde, el movimiento renovador acometía la doble empresa de remover el teatro estancado, traduciendo a dramaturgos extranjeros, y a la vez esforzándose por que se representasen obras de autores mexicanos, en vez de la consabida temporada de dramones españoles. Como dice Monterde, "...precedió la tarea de sanear el ambiente teatral. Eso equivalió a arrumbar lo inútil, después de haber renovado la atmósfera: abrir las ventanas secularmente cerradas en aquel recinto con aire viciado, en el cual no se podía ver ni respirar con amplitud..."

El volumen siguiente está dedicado a los revolucionarios del teatro; después de la labor básica, sobrevino la experimentación. El realismo cede el escenario al misterio y a la poesía. La temática nacionalista se rinde ante el verbo y la pregunta. Según dice Magaña Esquivel. "Es la llegada de los poetas al teatro". No les interesa crear teatro de sombrero ancho y treinta-treinta, ni tampoco dramas hogareños. Paradójicamente, el teatro mexicano echa sus raíces en el Teatro Ulises y Teatro Orientación, a los cuales hasta hace muy poco se les seguía tachando de antimexicanos. En su

búsqueda de lo nuevo, se amaestraban actores, autores, escenógrafos; uno de sus logros más importantes es la exaltación del papel del director.

Se divide esta etapa en dos períodos: 1932-1938, la época verdaderamente experimentalista, dentro de las salas privadas y teatros minúsculos que servían de aulas, y 1938-1942, años de la lucha por llevar al escenario profesional los métodos del teatro experimental. Si a los Siete debemos el que no se haga teatro mexicano con ceceo español, a los experimentalistas de la segunda época les debemos el que el teatro profesional mexicano esté al tanto de las corrientes de último momento.

Si la segunda etapa es de experimentación, la tercera pudiera llamarse el período profesional. Nada hay de peyorativo en este calificativo, sino el hecho de que las conquistas y las inquietudes de los teatros experimentales se han trasladado a las tablas profesionales, con resultados sorprendentes. Abundan dramaturgos prometedores; cada año se estrenan obras valiosas. Entre muchos, deben subrayarse los nombres siguientes: Héctor Mendoza, Emilio Carballido, Ignacio Retes, Sergio Magaña, Federico Inclán, Rafael Solana. Todos están representados en este tercer volumen, al lado de autores consagrados ya, como Novo. Se han escogido a base de haber estrenado su primera obra después de 1947. Según se colige del prólogo por Celestino Gorostiza, la única dificultad en hacer su selección era la de escoger lo mejor entre lo mucho y bueno.

Representa este tercer volumen la conquista definitiva. Citando al editor, "...se establece en el teatro mexicano de hoy una curiosa paradoja: renuncia modestamente a sus pasadas ambiciones de universalidad y se hace nacionalista, localista, provinciano si se quiere, tan sólo para aspirar orgullosamente a merecer la universalidad por el hecho de ser mexicano, de tener una fisonomía, un carácter y un estilo propios. Quisiera circular como ciudadano del mundo, pero exactamente en la forma en que pueden hacerlo tanto los ciudadanos como el teatro: con un pasaporte de su país y un visado de las naciones extranjeras".

Celebramos la aparición de estos tres volúmenes, en edición pulcra y de presentación inteligente. Están aquí todos los que deben estar, desde el grito romántico hasta las intuiciones muy actuales de un Héctor Mendoza, niño pródigo del teatro mexicano. Esto no quiere decir que hubiéramos escogido estas mismas obras, de haber hecho una antología parecida. *Debiera haber obispas,* de Rafael Solana, por ejemplo, queda en un nivel bastante inferior a su *Estrella que se apaga.* Esta última obra no será tan lograda en la técnica, pero tiene un interés humano, una compasión y un diálogo mordaz que aquélla alcanza sólo a ratos. Ni vemos ningún valor

en *Clotilde en su casa,* de Jorge Ibargüengoitia. Pero esto no es más que una leve diferencia de gustos, sin importancia mayor. Lo que sí es de importancia, y mayorísima, es el hecho de que aquí tenemos una excelente antología de teatro mexicano moderno.

FRANK DAUSTER
Rutgers University,
New Brunswick, New Jersey

SWAN, CYGNETS, and OWL, *An Anthology of Modernist Poetry in Spanish America,* Translations by Mildred E. Johnson, Introductory Essay by J. S. Brushwood, Columbia, Missouri: The University of Missouri Studies, XXIX, 1956. VII y 199 pp.

Blackwell, Craig, Hays, Turnbull, Underwood, Walsh y otros han emprendido la difícil tarea de captar en inglés las bellezas de una creciente porción de la poesía hispánica. A estos nombres nos place poder añadir ahora el de la traductora de esta compilación de unos 68 poemas de 22 poetas representativos de la mejor poesía americana escrita en lengua española desde 1885 hasta aproximadamente 1936.

La señorita Johnson sigue a Craig *(The Modernist Trend in Spanish American Poetry,* 1934) en haber ampliado el período generalmente concedido al Modernismo para permitir la inclusión de unos poetas como Bodet, Borges y Neruda que difícilmente pueden ser identificados con los demás sin negar todo esfuerzo de establecer normas estéticas delineadoras. El Modernismo sigue siendo tema debatido. Nadie ha contribuido todavía con una definición respecto de su alcance y significado que satisfaga a todos. Empero, no es sino justo reconocer que las palabras preliminares de Brushwood constituyen un armonioso resumen de las mejor pensadas interpretaciones que hasta hoy se hayan escrito sobre la poesía hispánica del pasado medio siglo. Mejor, pues, que disputar detalles de índole poco más o menos arbitraria, incumbe felicitarle por habernos proporcionado una bien equilibrada introducción al espíritu y tendencias dominantes del período, a la vez que un mesurado aprecio de cada uno de los poetas presentados y los poemas traducidos.

Por ende, resulta esta antología mucho más que una mera colección de traducciones. Igual que la obra de Craig habrá de servir como otro

excelente texto para quien quiera seguir más a fondo el desarrollo de la poesía contemporánea hispanoamericana. Y también, desde luego, como otro puente de seguro y ameno enlace entre el mundo hispánico y el mundo anglosajón. Hacia este fin contribuye mucho la confrontación del texto original con el texto inglés. Y aun interesa observar otro aspecto de parecida índole práctica. Los 22 poetas presentados por Johnson son los mismos de la *Anthology of Spanish American Literature* (Appleton-Century-Crofts, 1946), antología patrocinada por el Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, faltando sólo tres, que son: Gabriela Mistral —que no quiso conceder la debida autorización—, Luis Carlos López y José Eustasio Rivera. De los 242 poemas incorporados en la aludida antología del Instituto, la señorita Johnson traduce unos 60 —de los cuales unos 30 aparecen por primera vez en traducción inglesa. Nos ofrece otros seis más que no figuran en la antología. El número de poemas traducidos de cada poeta va de uno a seis. Nervo (6), Silva (5), Storni (5), y Agustini (5) le llevan la ventaja a Darío, que entra con cuatro. Pero Darío —y Nervo— no andaban del todo mal en inglés. Al contrario, Storni y Agustini y aun Silva, quedaban pobremente representados. Además, no todos los poemas que ya se habían traducido al inglés son de fácil alcance; y huelga decir que tampoco son todos altamente dignos de los originales. Tal, en particular, es el caso de Martí, de quien, fuera de unos poemas aislados, no existen sino las traducciones (1898) —más o menos la mitad de los *Versos sencillos*— de la romántica "Cecil Charles", cabe aquí mismo felicitar a la señorita Johnson por haber respetado tanto la mesura como la "difícil sencillez" martiana. Da pena que no tradujera más que los poemas I y XXV.

Quedamos agradecidos, pues, por estas versiones nuevas de poemas ya traducidos una y aun varias veces. Ocurre que algunas de éstas son de las mejores y más representativas poesías de la musa hispana contemporánea, de las cuales cito sólo unas cuantas que hace tiempo son célebres piezas antológicas, tales como: "Nocturno III" de Silva; "De blanco" de Nájera; "El cisne" de Darío; "Blasón" de Chocano; y "Tuércele el cuello al cisne", de González Martínez. Además, esta duplicación de esfuerzo nos brinda, claro está, una excelente oportunidad para comentar y apreciar los problemas que le han de confundir a quien quiera se atreva a exponerse a la inevitable carga de *traduttore, traditore*. . .

La señorita Johnson adoptó como norma el respetar, en todo lo humanamente posible, tanto el fondo como la forma del original. Al dedicarse a este loable propósito se condenó desde luego a la probabilidad de

otra carga —la de sacrificar lo poético en el altar de la transcripción fríamente rígida e impersonal. El único procedimiento lógico y, hasta diría yo, justo, justo no sólo para con el poeta traducido sino para con el poeta que traduce —y sólo al poeta se le debe permitir la difícil y casi siempre ingrata tarea de "aproximar" lo que otro poeta canta— es el de que el que traduce cumple con la obligación de intentar reproducir el efecto total y único de un poema sin abusar del privilegio de desviarse, en lo inevitable, del sentido y de la forma del original y a la vez sin reservas de escrúpulo en cuanto a poner en juego su propio genio creador en un justificado esfuerzo de captar, en el suyo, aquel residuo de belleza y de concepto que sea peculiar y único al otro idioma. Creo que sólo así se puede defender de ser lo menos *traditore* posible.

Estas traducciones de la señorita Johnson superan a todas las demás en lo de fidelidad. Hay casos en que ha logrado un traslado casi milagroso —directo, preciso, de incomparable efecto total. Véanse tan sólo estos versos de "Vida-garfio" (Clinging to Life") de Juana de Ibarbourou. Resisto a copiar el poema todo, escogiendo sólo dos estrofas que me parecen aún superiores a las demás precisamente porque en ellas patentiza de manera genial su envidiable dón de poeta creador:

A flor de tierra, amante. Casi sobre la tierra
donde el sol me caliente los huesos, y mis ojos,
alargados en tallos, suban a ver de nuevo
la lámpara salvaje de los ocasos rojos.

A flor de tierra, amante. Que el tránsito así sea
más breve. Yo presiento
la lucha de mi carne por volver hacia arriba,
por sentir en sus átomos la frescura del viento.

Beloved, just below the ground. And almost on the earth,
So that the sun may give my bones its warmth, and where my eyes,
Prolonged within the stems of plants may rise to see anew
The sunsets light their savage lamp in crimson western skies.

Beloved, just below the ground. Let the transition thus
Be briefer. I foretell
My body will be struggling always to return above,
So it may feel the freshness of the wind in every cell.

No sé de otra traducción al inglés de esta joya de la rebelde Juana.

O compárense los siguientes versos del "Retorno imposible" de González Martínez:

Yo sueño con un viaje que nunca emprenderé,
un viaje de retorno, grave y reminiscente...

Atrás quedó la fuente
cantarina y jocunda, y aquella tarde fue
esquivo el torpe labio a la dulce corriente.
¡Ah, si tornar pudiera! Mas sé que inútilmente
sueño con ese viaje que nunca emprenderé.

Un pájaro en la fronda cantaba para mí...
Ya crucé por la senda de prisa, yo no lo oí...

Un árbol me brindaba su paz... A la ventura,
pasé cabe la sombra sin probar su frescura.
Una piedra le dijo a mi dolor: "Descansa",
y desdeñé las voces de aquella piedra mansa.

* * *

Mas ¿para qué, si al fin de la carrera
hay un beso más hondo que me espera,
y una fuente más pura,
y un ave más hermosa que canta en la espesura,
y otra piedra clemente
en que posar mañana la angustia de mi frente,
y un nuevo sol que lanza
desde la altiva cumbre su rayo de esperanza?

Y mi afán repentino
se para vacilante en mitad del camino,
y vuelvo atrás los ojos, y sin saber por qué,
entre lo que recuerdo y entre lo que adivino,
bajo el alucinante misterio vespertino,
sueño con ese viaje que nunca emprenderé.

* * *

I dream about a journey I shall never try,
One grave and reminiscent, turning back again.

I let the spring remain
Behind, a merry songstress; my stupid lips were shy,
Avoiding that fresh current that evening with disdain.
O would I might return. However all in vain
I dream about that journey I shall never try.

A bird was singing in the leaves as I drew near;
I walked along the path in haste and failed to hear.

A tree would grant its peace, but I quite casually
Passed by and never knew how cool the shade might be.
A stone said to my suffering "Stay here and rest."
I scorned the graciousness that gentle stone expressed.

* * *

But why, if at the end of my career
There waits for me a sweeter kiss than here,
A fountain still more pure,
A bird within the woods that sings with more allure,
Another stone as kind,
Whose proffered rest my anguished brow some day may find,
And a new sun to throw
Down from its lofty height a ray of hope below?

My sudden eagerness
Stops midway on the road in hesitant distress;
I turn my glances backward and not knowing why,
Between what I recall and what I only guess,
Within the mystery of dusk's deceptive dress,
I dream about that journey I shall never try.

Al traducir el histórico soneto del poeta mexicano, tuvo que enfrentar la fuerte competencia de buenas traducciones hechas por Craig y Muna Lee. Cada una de las tres merece nuestra ferviente aprobación. Leamos, empero, tan sólo el primer cuarteto de cada versión para convencernos de que en capaces manos una buena obra literaria se presta siempre para otra traducción que iguale o supere a las anteriores:

Tuércele el cuello al cisne de engañoso plumaje
que da su nota blanca al azul de la fuente;
él pasea su gracia no más, pero no siente
el alma de las cosas ni la voz del paisaje.

* * *

Wring the neck of the lying-feathered swan
That gives a white note to the fountain's blue:
Its prettiness is well enough, but on
The soul of things it can't say much to you.

(Muna Lee)

* * *

Wring the neck of the swan with plumage deceiving,
The note of white upon the lake of blue;
He parades his beauty merely, but has no clue
To the soul of things, no voice in the scene perceiving.

(Craig)

* * *

Wring the swan's curved neck; that bird of false display
Bestows its note of whiteness on the fountain's blue;
Though it parades its grace, it never felt or knew
The soul of things, nor heard what nature's voices say.

Dignas de alabanza también son sus traducciones de "Nihilismo" de Casal; "El castaño no sabe" y "¿Llorar? ¡Por qué!" de Nervo; "¡Quién sabe!" de Chocano; "Dolor" de Storni; "El intruso" de Agustini; y "¿Te acuerdas?" de González Martínez. Tuvo audacia al ensayar poner en inglés el contorsionado juego simbólico de "Julio" de Herrera y Reissig, del cual siguen los tercetos:

Resolviendo una suma de ilusiones,
como un Jordán de cándidos vellones
la majada eucarística se integra;

y a lo lejos el cuervo pensativo
sueña acaso en un Cosmos abstractivo
como una luna pavorosa y negra.

* * *

To solve a sum illusions have created,
The eucharistic flock is integrated,
Like a Jordan full of fleeces, white as snow.

Afar the meditative crow, inactive,
Perhaps is dreaming of a world abstractive
As a blackish moon with terrifying glow.

Y fue feliz en su manera de reproducir las repeticiones dificultosas de "Balbuceo" y "Cancioncilla" de Banchs.

Cabe advertir, no obstante, que en otras traducciones, y aun en el caso de las ya citadas, hay momentos cuando en su empeño de no apartarse un ápice del original se le pide un esfuerzo imposible de plena

realización. Afortunadamente, tales casos son raros, y hasta me atrevería a sugerir que tras un incesante pulir aún pudieran vencerse los contados obstáculos que hasta ahora no la han permitido alcanzar el total efecto artístico de sus mejores interpretaciones. Su traducción de la "Sonatina" de Darío —superior en todo a las demás— es de veras un modelo de arte acabado del género. Tanto, que por esa misma razón ni siquiera el más leve desliz se deja pasar inadvertido. Choca, por ejemplo, el uso de la palabra "there" —inevitable, quizá, por la imperiosa necesidad de guardar ritmo y rima, en los últimos dos versos de la primera estrofa:

está mudo el teclado de su clave sonoro;
y en un vaso olvidada se desmaya una flor.

* * *

The keys of her sonorous clavichord are silent there;
A flower, now forgotten, faints away within a vase.

Y tampoco debe haberse quedado enteramente satisfecha con el último terceto de "Blasón" de Chocano —ni Craig con la suya— donde la débil e innocua voz "perhaps" echa a perder el efecto final:

La sangre es española e incaico es el latido;
¡y de no ser Poeta, quizás yo hubiese sido
un blanco Aventurero o un indio Emperador!

* * *

The blood is Spanish, Incan its pulsation;
And were I not a Poet by vocation,
I'd wear the white Corsair's or red Chief's glamour.

(Craig)

* * *

My blood itself is Spanish but is Incan in pulsation;
If I were not a poet, I might have the occupation
Of white adventurer or Incan emperor, perhaps!

Ofrécense estas observaciones no como otras tantas pequeñeces de una crítica desinteresada sino más bien como estímulo a que la propia autora siga limando sus traducciones, las cuales, no obstante unas cuantas ligeras imperfecciones, la colocan indiscutiblemente ya entre los mejores intérpretes, en inglés, de la moderna poesía hispanoamericana.

JOHN E. ENGLEKIRK
Tulane University,
New Orleans.

ULRICH LEO, *Rómulo Gallegos: Estudio sobre el arte de novelar,* México, Ediciones *Humanismo* en Homenaje a Rómulo Gallegos, 1954, 188 pp.

Ulrich Leo, conocido filólogo[1] de la escuela Vossler-Spitzer, ha reunido aquí cinco artículos suyos publicados entre los años 1940 y 1950. Su intención es abarcar únicamente los "fenómenos formales y estéticos" (p. 9) de algunas novelas del gran escritor venezolano y así contribuir a una mejor comprensión de su índole artística. Los dos primeros artículos están dedicados a *Doña Bárbara* (pp. 13-58) —el segundo es una comparación de ésta con *Doña Perfecta* de Pérez Galdós— y los demás respectivamente a *Pobre negro* y *El forastero* (pp. 59-109), *Sobre la misma tierra* (pp. 111-161), y a las dos novelas cortas: *Los inmigrantes y La rebelión* (pp. 163-185). Son frecuentes también las alusiones, a veces extensas, a las otras novelas del escritor. El profesor Leo señala, en la trayectoria novelística de Gallegos, una evolución que va de un estilo lírico-poético en sus producciones anteriores *(Doña Bárbara, Cantaclaro* y *Canaima)* hacia un estilo histórico-psicológico o ensayístico en las posteriores *(Pobre negro, El forasetro* y *Sobre la misma tierra).* Al estudiar los procedimientos y motivaciones novelísticas de Gallegos, expone con largos comentarios sus métodos analíticos y así provee al lector un rico caudal informativo para la ciencia de interpretar la obra de arte. De ahí

[1] Entendemos el término "filólogo" en su más amplio sentido: "lingüista" y a la vez "comentador" de las obras literarias". Gloria Aledort no lo ha entendido en su doble sentido y ha juzgado este libro como obra de un "filólogo-lingüista" en su reseña: *Modern Language Quarterly,* Vol. XVII (No. 1, marzo de 1956), pp.87-89.

lo consecuente del subtítulo del libro que nos ocupa: *Estudio sobre el arte de novelar.*

Se encuentran, desgraciadamente, frecuentes errores tipográficos y referencias equivocadas. Por lo visto, estos artículos, antes publicados en varios lugares, no han sido revisados al pasar a un libro, cuya intención es presentar un estudio integral. El autor trata de disculparse con el hecho de que "habiendo caído en suerte al libro la honra de aparecer con motivo de festejarse los 25 años de *Doña Bárbara* y los 70 de su padre espiritual, la publicación tuvo que apresurarse" (p. 10). No le ha sido dado leer las pruebas.

Los dos ensayos sobre *Doña Bárbara* merecen el más alto elogio por su luminosa y penetrante exposición de las cualidades artísticas de la obra. *Doña Bárbara,* novela de acción, con una trama ambivalente de pasión amorosa y de conflicto entre el personaje epónimo y el joven idealista Santos Luzardo, de fondo pedagógico y social, con un ambiente geográfico aislado, y con un extenso repertorio folklórico, incorpora en su estructura más exterior los rasgos principales de la novela criollista en América, o por otra parte, de la regionalista en la Península durante el siglo XIX. Según el profesor Leo, la novela regionalista cuyos asuntos están limitados a estados primitivos de la vida humana con caracteres poco diferenciados, se halla expuesta al peligro de no penetrar al interior de la vida sino quedarse en el exterior. Además, el elemento pedagógico y moralista tan arraigado en esta novela es en sí mismo poco propicio a fines artísticos. Ahora bien: El profesor Leo ha logrado demostrar que Rómulo Gallegos ha sabido superar los límites estrechos de la novela regional por su simbolismo fino y acertado, e incorporar con toques poéticos el elemento moralizante al marco de la acción. De este modo, ha creado una composición de variedades en perfecta armonía y con resonancias líricas. El arte de Gallegos se caracteriza por una profunda nota de humanismo y ternura, y por un perenne anhelo de elevar las cosas a un nivel idealizado. Por ejemplo, el novelista evoca un valor ideal alrededor de aquel caimán repugnante en el capítulo "El espanto del Bramador" al salir éste "con la majestad de su vejez y de su ferocidad". Gallegos se identifica inconscientemente con el estado anímico del animal torturado y hace acercar el alma humana a este ser odioso como a algo venerable y familiar: establece así una unión entre lo humano y lo bestial por encima de nuestros valores materialistas. Del mismo modo el escritor, cuando personifica los elementos físicos del primitivo ambiente llanero, concreta en objetos simbolizados una visión reveladora de ideales y anhelos: el tremendal como una fuerza

destructora del hombre; los rebullones como anunciadores de hechos fatales; el ser mitológico, "el centauro", representando la barbarie y primitivismo del llanero; un camino derecho entre infinitos en el llano, la idealización de la misión patriótica de Santos Luzardo, y la cerca, la realización de esa misma misión. Esta preocupación artística de elevar las cosas a un plano idealizado se manifiesta también en la vida de los tres personajes, los que trascienden los límites de su existencia con una transformación espiritual mientras avanzan hacia un ideal: las dos mujeres, doña Bárbara y Marisela, anhelando el amor de Santos Luzardo, y éste soñando con la construcción de la cerca. La primera cambia de una "devoradora de hombres" y bruja en una mujer enamorada y luego en una madre compasiva; y la segunda de una bestia en una mujer fina, sensible al amor filial; y el tercero de un hombre de ciudad en un llanero. Este desarrollo espiritual determina la solución optimista de ambos problemas —el amoroso y el sociológico— de la novela. En suma, en *Doña Bárbara* se nos presentan las cosas y los personajes en triple perspectiva: una por lo que son, otra por lo que simbolizan, y por último —con respecto a los personajes— por lo que aspiran a ser. La obra debe su cualidad artística a una fusión magistral de esa pluralidad de valores.

El profesor Leo se acerca a la obra literaria sin juicios previos, como a una fuente misteriosa. Descubre elementos característicos: formas, recursos estilísticos, rasgos estéticos. Los somete a un análisis minucioso, estudiándolos primero en su lugar y luego, dentro del conjunto general. Siempre añade comentarios aclaratorios sobre sus métodos de interpretación. Así cada elemento analizado adquiere en sus manos una nueva personalidad y se desenvuelve en un tema sustancial. Ha estudiado la base fundamental de la índole artística de *Doña Bárbara,* su múltiple simbolismo, a través de metáforas, imágenes y alegorías sondeando sus formas variables, su técnica y estructura. Así ha podido señalar las relaciones entre la realidad de un objeto y la imagen encargada de pintar esa realidad poéticamente. Demuestra además la función especial de cada uno de esos elementos en su ambiente físico y espiritual, y su eficacia como un símbolo y no mero adorno. Citamos un pasaje del ensayo sobre la magistral comparación de *Doña Bárbara* con *Doña Perfecta* donde el autor llama la atención sobre el uso de un mismo símbolo en ambas novelas: "un caso que se encuentra en ambos libros, sirve para demostrar la diferencia entre el simbolismo de adorno y el simbolismo esencial. Quiero hablar del *centauro,* símbolo aplicado en *D.*[oña] *P.*[erfecta] a un caudillo faccioso, gran jinete, tratado por el autor no sin burla...; de modo que...

aquel apodo sacado de la tradición mitológica, en tal ambiente no puede conseguir importancia más que secundaria y medio chistosa... En *D.*[oña] *B.*[árbara] el símbolo del 'centauro' sale de las entrañas de la existencia llanera, siendo la personificación monstruosa de la interrelación... entre lo bestial y lo humano, y la victoria ineluctable de aquello. Existe en el ambiente de una novela como *D.B.*, con su naturaleza todopoderosa y su humanidad primitiva, la condición de dicha relación, como existió en tiempos de la naciente mitología griega; podemos decir que el 'centauro' casi renace del suelo de los llanos tropicales; vistos por Gallegos" (pp. 46-47). Tales interpretaciones confirman el valor del estudio del profesor Leo, quien nos ha probado que la estilística no es una mera enumeración de ciertos rasgos formalísticos, sino una ciencia que busca la interrelación de esos fenómenos exteriores con la íntima vivencia estética de la obra. Semejante análisis está aplicado a otras novelas tratadas por el crítico con el mismo éxito. Podemos decir que su libro ha cumplido su doble intención; la de comprender la estética de Gallegos y la de ofrecer métodos para acercarse a una obra de arte.

Sin embargo, la crítica del autor se debilita en algunos lugares del artículo tercero, dedicado a la estructura y motivación de *Pobre negro*, especialmente en las secciones tituladas "Matrimonio en vez de muerte" y "Motivación y documentación" (pp. 79-85). El profesor Leo insiste en que el motivo novelístico principal ha fracasado por la solución final del matrimonio de Pedro Miguel y Luisana Alcorta, ámbos lejanos del matrimonio; aquél por su carácter sombrío y huraño, ésta por ser moralmente varonil y "más que mujer amorosa, enfermera caritativa". El escritor, observa el profesor Leo, no ha logrado hacer plausible este matrimonio por un desarrollo psíquico en la vida de estos personajes, sino más bien ha impuesto artificialmente esa solución de desenlace feliz. Un hombre como Pedro Miguel, héroe fracasado en su carrera guerrera y roto moralmente, debería morirse o desaparecer misteriosamente, con esa solución tan predilecta del mismo Gallegos y de otros escritores sudamericanos. En efecto, el lector anticipa la muerte de Pedro Miguel a medida que su fortuna está eclipsándose, pero aun con esto la solución del matrimonio no nos choca violentamente ni nos parece menos artística: porque Pedro Miguel acaba por morir, si no físicamente, por cierto, moralmente. Recordemos sus palabras a los dos negros: "Digan que así terminó Pedro Miguel Candelas, que no fue sino el arrebato de un pueblo que se lanzaba a la muerte buscando el camino de su vida. Este desperdicio de la guerra [refiriéndose a sí mismo] que con vida se escapa, no es ya sino lastre para un falu-

cho. Que tampoco lo necesita" *(Pobre negro,* Caracas, Editorial Elite, 1937, p. 375). Y ocurre que Pedro Miguel no es más que lastre en el falucho que saca a la joven pareja fuera del peligro, una sombra de protección al lado de la "capitana" Lusana Alcorta, quien, al representar la única esperanza de la nación futura venezolana, conduce el falucho a una nueva vida. Si el ilustre profesor hubiera observado esta posibilidad de interpretación acercándose al problema con la actitud libre de prejuicios —que ha sido tan característica de él a lo largo de su estudio—, no se habría apresurado a condenar la novela como fracasada. Sus observaciones sobre la motivación y la invención en la novela son todas valiosísimas pero, a nuestro parecer, no tan acertadas en el caso citado.

Aunque nos permitimos disentir con el profesor Leo en unos detalles de menos importancia, creemos que su obra constituye hasta ahora la mayor y más seria contribución al estudio de Gallegos. Dados los resultados positivos de su exégesis, es de lamentar que nuestro crítico no haya extendido su análisis a las otras novelas poético-líricas del gran escritor venezolano: *Cantaclaro y Canaima.*

Y. GULSOY
University of Chicago
Chicago 37, Illinois.

WILLIS KNAPP JONES, *Breve historia del teatro latinoamericano,* Manuales Studium, 5, México, 1956. 239 pp.

Son pocos los ensayos sobre el teatro latinoamericano, siendo los estudios limitados generalmente en el pasado a Sor Juan Inés de la Cruz y a Florencio Sánchez. La bibliografía del género teatral es escasa en la mayoría de los países; las cortas ediciones de las obras pronto se agotan; y, finalmente, el estudio se dificulta por el gran número de obras inéditas. En consecuencia, hasta los tiempos más recientes el teatro ha sido olvidado en la mayoría de las historias de la literatura latinoamericana, omisión indefendible, puesto que se han escrito tragedias y comedias que son dignas de recordarse. "Pasajes sobresalientes de la historia del continente han servido de temas para piezas teatrales de consideración, y algunos dramaturgos han mostrado conciencia de los problemas sociales de su tiempo y los han planteado en el teatro. Varias comedias han alcanzado mil re-

presentaciones. Un drama argentino, *Tu cuna fue un conventillo,* se representó tres mil veces".

El teatro hispanoamericano colonial se trasplantó de España; las piezas eran iguales a los autos sacramentales y tenían por propósito cristianizar a los indígenas. Los espectáculos precolombinos, con muy pocas excepciones, se reducían a danzas ceremoniales o pantomimas. Se debe advertir que la evolución del teatro del Nuevo Mundo no siempre coincidió con la de España o de Portugal, debido a que se mezclaron a menudo tendencias e influencias distintas.

El profesor Jones comienza su resumen teniendo en cuenta las raíces indígenas, las primeras obras europeas y, finalmente, las obras escritas en este hemisferio. Observa que al principio predominaron las piezas de argumentos religiosos, algunas de ellas siendo indígenas, escritas en náhuatl, quechua u otras lenguas autóctonas. Servían a veces para celebrar la fiesta de Corpus Christi o dar la bienvenida a los nuevos virreyes o altos dignatarios de la Iglesia. Juan Ruiz de Alarcón, el gran moralista y el más moderno espíritu de los insignes dramaturgos del Siglo de Oro de España, habría visto representar obras en las casas de comedias de México y es posible que escribiese algunas durante su permanencia en su país natal. Hay una peculiar extrañeza en sus piezas que prueba su pertenencia al teatro mexicano. Sor Juana Inés de la Cruz compuso dos comedias de capa y espada, *Amor es más laberinto,* escrita en colaboración con el padre Juan de Guevara, y *Los empeños de una casa,* dieciocho loas y autos sacramentales y sainetes. Eusebio de Vela, natural de Toledo, España, trabajó como empresario y actor en el Coliseo de México y en una de sus obras, el *Apostolado en las Indias,* la acción se realiza en la Nueva España. Manuel Eduardo de Gorostiza de México y España, Santiago de Pita y Francisco Covarrubias de Cuba, Gertrudis Gómez de Avellaneda de Cuba y España, y Pedro de Peralta Barnuevo del Perú fueron los otros dramaturgos que más descollaron en la segunda época colonial. Calderón de la Barca ejerció la mayor influencia durante este período en el drama del Nuevo Mundo. El virreinato de la Nueva España y el del Perú fueron los centros de actividades teatrales. En 1765, Carlos III prohibió en América la representación de los autos sacramentales. Empezóse la primera temporada teatral en Buenos Aires en 1747. Muchas de las obras del teatro nacional del Río de la Plata tenían por protagonista al gaucho, otras planteaban el problema del inmigrante que llegaba por miles a la Argentina y al Uruguay durante las últimas décadas del siglo XIX.

En el siglo XX los autores latinoamericanos, después de emanciparse de la influencia española y francesa, fueron influidos por Ibsen, Strindberg, Chéjov y Hauptmann y comenzaron a interesarse por las complejidades de la vida interna y externa, presentadas de una manera naturalista. En esta parte sobre el período moderno Jones dedica capítulos enteros a la evolución del teatro en la Argentina y México. El teatro de los demás países hispanoamericanos lo estudia en dos capítulos que se designan sencillamente: "Otros países" y "América Central y las Antillas", prueba de la pobreza del género dramático en varias áreas.

Florencio Sánchez, el más grande dramaturgo de la América Española, atacó las injusticias sociales. Cogió con maestría el espíritu y el lenguaje de la clase baja. *La gringa,* su obra más conocida, se ha representado numerosas veces; contrasta los inmigrantes con los gauchos. La pieza, *Los muertos,* demuestra que un borracho es en verdad un muerto. La obra *Nuestros hijos,* defiende a los hijos ilegítimos. Samuel Eichelbaum, uno de los dramaturgos más importantes de hoy día, introduce en sus piezas tipos desagradables y atormentados, cuyos caracteres desarrolla con habilidad, y presenta problemas sociales sin intentar resolverlos. Sus mejores dramas son: *Señorita, Cuando tengas un hijo, Un guapo de 900* y *El pájaro de barro.* Gregorio Laferrére popularizó la comedia cosmopolita. Conrado Nalé Roxlo, que revela buen conocimiento de la técnica dramática, tuvo éxito con tres obras, todas distintas: Una fantasía, *La cola de la sirena;* una comedia cuya acción se remonta al período colonial, *Una viuda difícil;* y una nueva versión de la leyenda de Fausto, *El pacto de Cristina.* Las comedias de tema gauchesco todavía gozan de popularidad en la tierra del Plata.

Armando Moock, dramaturgo chileno que alcanzó fama en la mayoría de los países de habla española, incluso España, escribió unas cuatrocientas obras, de las cuales *Cuando venga el amor* se ha representado más de dos mil quinientas veces; *Pueblecito,* más de dos mil. Las piezas en guaraní son una importante parte del teatro paraguayo. Nicaragua tiene un teatro folklórico que comenzó en la época colonial con *El güegüence,* especie de ballet en que se mezclan el náhuatl, el mangue y el español. El problema del portorriqueño trasplantado a Nueva York ha preocupado a varios autores de esta isla del Caribe, de los cuales el mejor es René Marqués.

La Revolución Mexicana dio temas a varios dramaturgos. En 1928 empezó a funcionar el Teatro Ulises, el primer teatro experimental de México. Al año siguiente la Secretaría de Educación Pública abrió el Tea-

tro del Periquillo, un tipo de teatro popular, que poco después inició las Misiones Culturales que se enviaban a todas partes de la República. Varios pequeños teatros han abierto sus puertas en la ciudad de México. Xavier Villaurrutia, además de ser director y traductor, compuso *La mujer legítima, El pobre Barba Azul, Invitación a la muerte.* Rodolfo Usigli, uno de los cuatro grandes del teatro hispanoamericano, desarrolla los temas psicológicos y humanos. Sus otras obras de poderoso efecto dramático son *Medio tono, El gesticulador, El niño y la niebla.*

En el siglo presente el teatro experimental se ha popularizado grandemente en Latinoamérica. Representan en algunos países más comedias al año que los teatros comerciales. Muchos de los aficionados son estudiantes de los colegios y las universidades que a veces ofrecen premio para las mejores obras de teatro. El más conocido de estos grupos no profesionales es el Teatro del Pueblo de Buenos Aires.

Los jesuitas se sirvieron del drama para evangelizar a los indígenas en el Brasil. Rasgos característicos de las comedias de Luis Carlos Martins Pena son mucho movimiento, disputas y farsa. El novelista José Martiniano de Alençar hizo de la escena una tribuna para plantear problemas sociales y morales. *Deus lhe pague* de Joraci Camargo es uno de los dramas más populares del Brasil; presenta las dificultades matrimoniales de un rico que pide limosnas de día. *As mãos de Euridice* de Pedro Bloch tiene solamente un personaje y cuenta en su trama simple la historia de un hombre que se ausentó de casa por siete años; el monólogo es emocionante.

En su conclusión Jones indica que el teatro intelectual en Latinoamérica ha pasado desde sus orígenes por cuatro etapas: a) neoclasicismo, b) romanticismo, c) nacionalismo, d) realismo-naturalismo. Aunque este manual es tan breve, el autor intenta hacer una valoración, evitando dondequiera que sea posible que su tomito se convierta en un catálogo de dramaturgos y piezas teatrales. Emplea asteriscos para señalar a los dramaturgos principales y sus mejores obras. Una corta lista de "libros de consulta" con comentarios pertinentes sobre su contenido precede al texto mismo en que se interpolan asimismo títulos de lecturas y crítica al final de cada sección o después del análisis de la producción dramática de los autores importantes. La bibliografía general no omite ningún estudio de importancia y, en consecuencia, bien puede ser el principio para trabajos más minuciosos. El índice alfabético de dramaturgos y obras teatrales, aunque faltan muchos títulos, facilita algo el manejo de la materia. En varios lugares Jones, en su deseo de lograr concisión en sus comentarios

sobre el argumento de una pieza incurre en el error de escribir verdades a medias. Los perfiles múltiples de la formación del teatro latinoamericano y de su evolución, o de su inspiración y de su técnica, exigen todos sendas monografías largas. Por lo tanto, queda aún mucho por hacer en el campo teatral. ¡Ojalá que el profesor Jones pronto realice su ambición de publicar un libro más extenso sobre el teatro latinoamericano!

HARVEY L. JOHNSON
Indiana University,
Bloomington, Indiana

JOSÉ LUIS ROMERO, *Las ideas políticas argentinas,* México, Fondo de Cultura Económica (Colección Tierra Firme), segunda edición, Buenos Aires, 1956, 268 pp.

En este intento de explicación de las ideas políticas argentinas, el profesor Romero divide su trabajo en tres grandes partes, las cuales le permiten trazar un animado cuadro de la historia nacional. El autor, según declara, debe ese descubrimiento a la observación directa de la realidad social. Estas tres etapas distintivas comprenden la *Era colonial,* la *Era criolla* y la *Era aluvial* o contemporánea.

Cada uno de estos sectores de la investigación se desarrolla dentro de características propias y promueve fenómenos peculiares que evolucionan y se extinguen con cierta regularidad biológica. Así, la primera fase de nuestra historia, anterior a la independencia, la colonización, abarcaría dos subdivisiones: la época de los Austria, o sea la consolidación y expansión del autoritarismo español, arraigado no sólo en la diplomacia y en la legislación imperiales, sino también en el clero, que asume desde entonces la dirección espiritual de España y sus colonias; inmediatamente después viene la época de los Borbones, la cual, con las reservas inherentes, prefigura el surgimiento del espíritu liberal, dentro de la espesa malla apenas entreabierta de las instituciones semifeudales. El autor señala la influencia de esa corriente en la formación de la mente de los futuros revolucionarios del Río de la Plata. La resonancia de las ideas francesas resulta, por tal causa, amortiguada al pasar por el tamiz del liberalismo hispano, convertido de despotismo teológico en despotismo ilustrado. Mas es evidente, como lo subraya este libro, que el liberalismo borbónico fue celoso de las

prerrogativas reales y no menos defensor del prestigio de la doctrina católica, en cuanto podía servir de freno a los avances considerados demasiado audaces de la ilustración. La generación americana que encenderá la chispa de la revolución se moldeó sobre este patrón ideológico, un tanto híbrido, donde se mezclan las nuevas tendencias económicas y políticas, sustentadas, en el fondo, por una filosofía moral de indudable ascendencia eclesiástica.

La era criolla, que se inicia en 1810, tiene, en gran parte, para el profesor Romero, el sentido de una revolución social, destinada a promover el ascenso de los grupos nativos postergados al primer plano en la vida del país. En este período se distinguen tres momentos, los cuales se desarrollan dentro de determinadas exigencias dialécticas. La *línea de la democracia doctrinaria,* inspirada por el grupo ilustrado de Buenos Aires, con Moreno a la cabeza, liberal y centralista, que choca muy pronto, por falta de tacto político, con el interior, levantisco y cerril, aferrado a su libertad indómita y encerrado en nebulosas ideas federalistas y en un oscuro fanatismo religioso. Aquella posición principista, débilmente mantenida, cae en 1820, abatida por los caudillos, resurge merced al esfuerzo de Rivadavia y se derrumba de nuevo casi en seguida para no aflorar hasta Caseros. La *línea de la democracia inorgánica* llega a su apogeo con el dominio de Juan Manuel de Rosas y la división tajante entre unitarios y federales. Según el lenguaje de Echeverría, éste sería el triunfo de la contrarrevolución, el regreso de la concepción colonial de la vida. La síntesis de este proceso tiene su coronación en el capítulo titulado *El pensamiento conciliador y la organización nacional.* Se llega allí a la estructuración republicana del país y se lo incorpora definitivamente a la senda del progreso, según los principios económicos y jurídicos bosquejados por los hombres de la generación de 1837, quienes "fatigados por el peso de la metafísica", se orientan "hacia la luz de la civilización material".

En la *Era aluvial,* última parte de su estudio, considera el autor un período cuya iniciación podría fijarse alrededor de 1880, fecha de la afluencia inmigratoria, y que se continúa hasta el presente. Signo distintivo de la misma es su comienzo, en el campo político-social, con un nuevo divorcio de las masas y la minoría. Durante los albores de esta época se solidifica la *línea del liberalismo conservador,* que habría dado por resultado la desintegración de la vieja *élite* republicana, representada por Mitre y Sarmiento. Se insinúa, de este modo, primero en la presidencia de Avellaneda y luego ya sistemáticamente en la de Roca, la sedimentación rígida de la oligarquía terrateniente, convertida en fuerza dueña del

poder y de los destinos del país, los que cuentan sólo en cuanto medios para asegurar el privilegio de las clases pudientes y sus crecientes intereses. El progreso material del país continuó, sin embargo, aunque desordenadamente, y el gobierno de Juárez Celman se vio pronto frente a una grave crisis financiera que escondía tras de sí no menos serios problemas políticos, institucionales y sociales.

La revolución del 90, resultado de aquella situación, inicia la *línea de la democracia popular*, de la cual surgen los partidos políticos que darán al civismo argentino una distinta fisonomía. Pero el régimen conservador subsiste hasta 1916, fecha en que la Unión Cívica Radical, conducida por Hipólito Yrigoyen, llega al poder, al amparo de la reforma electoral propiciada por Roque Sáenz Peña. Mas, como acertadamente lo define el autor, el radicalismo constituyó sólo un estado emocional que careció de programa para resolver los complejos problemas que el crecimiento del país había acumulado en todos los órdenes de su evolución. Los desaciertos del gobierno radical, por una parte y su indecisión, por otra, prepararon la reacción de 1930. En esa fecha un movimiento que el profesor Romero califica como la *línea del fascismo* derrocó al Sr. Yrigoyen. No logró afirmarse sólidamente esta tendencia debido a la presión de algunos intereses extranjeros unidos a la acción de los núcleos políticos del antiguo régimen conservador, los cuales hallaron en el "fraude patriótico" el medio para adueñarse del gobierno.

La línea fascista, en opinión del profesor Romero, reaparece, no obstante, ayudada por una favorable situación internacional y asesta un nuevo golpe en 1943. La ascensión de Perón reconocería, pues, este origen; mas el *justicialismo*, instaurado en 1946, aprovechó también el descontento social y el escepticismo político de las masas, apoyándose, a la vez, en factores sentimentales y económicos.

El plan y el estilo de este libro indicarían que ha sido preparado para un público amplio y heterogéneo, y con propósitos de divulgación primordialmente. De ahí, sin duda, su carácter esquemático y generalizante que atiende más al afán informativo que al rigor de la investigación y a la crítica de los hechos que maneja. La metodología adoptada, al dividir el estudio en las tres grandes partes que hemos referido, resulta cómoda para la exposición; sin embargo, parece separar, demasiado bruscamente, etapas históricas cuya presencia desaparece sólo de la superficie de los fenómenos actuales, si bien siguen viviendo en el subsuelo cultural y político del país. La tradición hispánica, en lo que tiene de negativa, no ha muerto aún, como creía ya Echeverría al promediar el siglo pasado. El impulso

burgués de la Revolución de Mayo, modelado sobre las últimas estribaciones del sistema colonial, tampoco se ha perdido, por cierto. De este modo la era aluvial, puede reducirse a una especie de mojón didáctico, de valor meramente orientador, pues el elemento inmigratorio volcado en la Argentina, en general tan inculto como nuestras masas, no logró desempeñar un papel corrector de importancia espiritual. Se adaptó simplemente a las modalidades nativas.

Herencias dominadoras, como la de la Iglesia, por ejemplo, siguen incidiendo en la vida nacional desde la conquista, y paradójicamente, han hallado apoyo en todos los gobiernos surgidos desde 1810 hasta la fecha, sin excluir a Perón ni al último movimiento revolucionario. En cuanto al despotismo originario de la España teológica de Felipe II, ha experimentado variantes muy curiosas en el medio americano. Está presente en los primeros gobiernos patrios bajo el hábito de la ilustración y se convierte después en el trampolín de la clase media y de las masas proletarias para elevarse en la escala social. Rosas lo revive en todo su vigor cambiándole el acento: ya no es ejercido por una minoría selecta, sino por las mayorías iletradas y bárbaras, con las que él, como jefe indiscutido, se identifica mediante un invisible vínculo místico. Más tarde el autoritarismo de las *élites* es reivindicado en Caseros, hasta que Yrigoyen lo inclina hacia la izquierda. Perón, posteriormente, establece el reinado del despotismo popular, en una continuidad histórica con aquellos dos caudillos que bien merecería un detenido estudio. En el fondo de este problema se debate, quizá, el frustrado intento de la masa, incapaz por su escaso nivel cultural, de llegar al ejercicio del poder, tal como en su momento lo conquistó la burguesía a expensas de otras clases sociales que fueron destruidas.

El libro que nos ocupa no consigue ajustar con rigor sus principales temas ni aprisionar la dinámica que se advierte en la dialéctica histórica de la evolución política argentina, particularmente porque una historia de tales ideas no puede explicarse por sí misma, sino que depende de determinantes más profundos que constituyen su subestructura. Muchos elementos decisivos quedan fuera de consideración o no se insiste sobre ellos si son citados, tal vez por carencia de una adecuada teoría sociológica para encuadrarlos y resolverlos. Así, por vía de ilustración, la crisis de la democracia argentina, o de la caricatura que ésta ha sido siempre, y su secuela de falencias constitucional, electoral y de las agrupaciones políticas tradicionales, se deduce de los hechos sobre los que el autor reflexiona mas no encuentra un planteo explícito en ningún lugar del libro. Por el con-

trario, se recoge la impresión, por el tono del último capítulo, que se está a un paso de declarar que toda la serie de males que afectan a nuestra vida pública pueden presentarse como un conflicto doctrinario entre fascismo y democracia. Y a esta antinomia sólo se llega si nos empeñamos en pedir soluciones integrales a la política —mera resultante de fuerzas situadas en estratos más hondos— para enderezar los graves yerros que comprometen nuestra existencia moral e institucional.

ALFREDO LLANOS
Buenos Aires, Argentina

EZEQUIEL MARTÍNEZ ESTRADA, *Qué es esto. Catilinaria,* Buenos Aires, Editorial Lautaro (Colección Pensamiento Argentino), 1956.

Tanto el título del libro como los enigmáticos y alegóricos títulos de capítulos y secciones intrigarán seguramente a los lectores. La clave está en el subtítulo: "Catilinaria". ¿Contra qué y contra quiénes va dirigido este vehemente escrito? Contra todo y contra todos. Como si no le alcanzaran sus propias amargas y cáusticas palabras, el autor, erudito sin duda, apela frecuentemente a largas citas. En ellas suelen econtrarse, por lo general, juicios severos de otros escritores, cuando no trozos selectos de los mismos incriminados. Hábilmente, el autor toma como colaboradores en la tarea de avergonzar, censurar, recriminar, a los mismos que ataca, como hace por ejemplo cuando reproduce el manifiesto del G. O. U. (Grupo de Oficiales Unidos).

El libro es desigual, caótico, cumulativo. El autor vuelve repetidamente sobre el tema y más de una vez resulta contradictorio. La reiteración de una acusación en los diferentes planos de la vida pública, llevada "in crescendo", es, a la vez, elegante y eficaz recurso. En este caso tiene más de lo segundo que de lo primero. Pero ya en el prólogo el escritor advierte que está peleando y que no se cuida de elegancias y ni siquiera de la corrección de los movimientos. Este es un libro bravo, combativo, corajudo. No dudo de la sinceridad del autor, pero me pregunto si podrá probar la verdad de todas sus afirmaciones y de sus acusaciones tremendas. Cuesta creer que todo, individuos, instituciones, gobiernos, pueblo, partidos..., todo esté corrompido o decadente o abyecto,

y que unas pocas flores inmaculadas y puras emerjan sobre inmundo pantano.

En este libro, Martínez Estrada procesa, acusa y condena. El principal acusado, a quien por otra parte desea ardientemente redimir, es el pueblo argentino. Se comprende que, actuando imparcialmente, no ha de perdonar o evitar a ninguna de las instituciones, organizaciones o personas que, directa o indirectamente, han intervenido en los acontecimientos que juzga.

Martínez Estrada no es pesimista; es un censor vehemente que llega hasta el paroxismo, porque quiere exaltar a su pueblo y no deprimirlo. Quiere que el pueblo sepa de qué se trata. No quiere pintarle un cuadro risueño y engañoso, sino la triste realidad como él la ve. Cree que al pueblo hay que decirle la verdad, enfrentarlo con sus males para que se aleje de ellos. Es un escritor con gran responsabilidad social, la que toma animosamente sobre sí. No ignora que los censurados tratan de cortar la cabeza al censor en vez de purificarse, pero no puede renunciar a su vocación. Dice: "...hubiera perdido más que la vida si me hubiera deshonrado, callándome o asintiendo" (p. 11).

Según Martínez Estrada, el miedo, del cual se ocupó ya en *Radiografía de la Pampa,* sigue imperando en la Argentina, como un estado de ánimo generalizado. Casi al final del libro revela que ha recibido consejos prudentes: "Mis amigos me aconsejan que por mi renombre, por lo que represento en las letras, por el eco que mis palabras puedan tener en Hispanoamérica donde suenan más claras que aquí, no debo decir ciertas palabras ni exponer ciertas ideas". (p. 267).

Difícil es compendiar en los breves párrafos de una reseña todo el contenido de este complejo y tumultuoso libro. Optó por ofrecer algunos aspectos representativos. Martínez Estrada enjuicia a la dictadura en la Argentina, o, mejor dicho, a la sucesión de dictaduras en la Argentina. Como, en general, cada dictadura tiene su cabeza visible, concentra sobre ella sus fuegos, pero no cae en el error, conciente o inconciente y tan común, de acumular sobre un individuo todo lo malo. Este sería justamente el error antitético del cometido cuando el pueblo puso sobre el dictador todo lo bueno. La responsabilidad por las dictaduras y las tiranías se distribuye entre muchos, individuos, instituciones y pueblo. La dictadura surge lozana y pujante, preparada y sostenida desde adentro y desde afuera por poderosas y ocultas fuerzas que encuentran un agente eficaz y un campo propicio. La dictadura surge cuando los que viven al estilo

de Facundo triunfan sobre los que viven al estilo de Sarmiento. La lucha es vieja y seguirá seguramente por largo tiempo.

El libro está dedicado a la exposición de la etiología y sintomatología de los males del país, aventurando apenas un diagnóstico. Es lástima que el autor no diga nada de la terapéutica que, según dice, estaría en condiciones de aconsejar. Por desgracia es pródigo en la censura y avaro en el consejo. Hay que rastrear con mucho cuidado para encontrar de tanto en tanto una alusión a su plan constructivo, que es esencialmente de *purificación*. Su terapéutica parece ser fundamentalmente mística y moral. Cree en la fuerza del verbo: "Si con la palabra se ha corrompido al pueblo, con la palabra se lo libera". "Una purificación como la que yo creo indispensable y como la que mi pueblo anhela y acogería con entusiasmo —no teosófica, ni heróica, ni universitaria o escolar—, tiene que ser realista, sumamente humilde y honesta, basada en la verdad y en bien de todos, usando el mismo leguaje del pueblo, que es el que usó Perón". (págs. 230-231). ¿Cómo? Cree que los políticos deben hablar a su pueblo como Sarmiento, quien en un rapto de furor le llamó "raza de víboras", con las palabras de Cristo... Martínez Estrada está por un puritanismo en lo político, en lo económico y en lo religioso. Cree que hay que revalorizar el trabajo humano, el trabajo social, lo que produce el trabajador tan santamente como la tierra sus frutos, lo que da valor a la mercancía, a la civilización y a la vida. Considera que "hay que recrear en la conciencia de la juventud el respeto por los padres de la nacionalidad, por los verdaderos maestros de su formación espiritual y cívica, por los representantes de los valores auténticos de la cultura, por los héroes anónimos sin solideo, ni kepí ni el bicornio emplumado". (p. 45).

Quizás el escritor reserva para otro libro su terapéutica, pero cuesta imaginar dónde estará ubicada, qué reservas pondrá en juego, a qué y a quiénes apelará, pues en este libro nada ni nadie se salva.

Para Martínez Estrada el peronismo no es algo que se pueda limitar a una determinada época y a un cierto grupo. Lo prepararon muchos, lo sostuvieron muchos, lo abrazaron muchos y lo conservan muchos: "Dentro del maremagnum heterogéneo que compuso o compone la fuerza cívica y popular de Perón, podemos diferenciar netamente cuatro clases: la del ejército, la del clero, la de la burocracia y la de la política desclasada" (p. 19). Para él el peronismo viene desde el fondo de nuestra historia, desde la España filipina y borbónica, a través de Facundo y Rosas, hasta Yrigoyen y Perón, hasta los gobiernos recientes que trataron al pueblo

como recua, engañándolo y embruteciéndolo. Ve precursores en todas partes, en Europa y en Norteamérica; por ejemplo: Andrew Jackson es para Martínez Estrada un precursor de Perón, si bien éste se inspiró principalmente en fuentes europeas y sus métodos fueron nazi-fascistas, stalinistas y falangistas.

Señala que Perón encontró al país muy bien preparado para su política y que en todas las clases y capas halló colaboradores: "...reclutó en sus falanges los residuos de todas las capas sociales... lo verdaderamente marginal, la rebaba de la civilización que se la encuentra en los núcleos campesinos, obreros y milicianos tanto como en los círculos del periodismo, la ciencia, las artes y las letras".

Explica el ascenso del dictador y su compañera y el poder extraordinario que alcanzaron por su habilidad en catequizar y conquistar al pueblo, desarrollando en él una especie de fe religiosa, ofreciéndole más que dinero y poder, amor, solidaridad, compañerismo, que es lo que nunca se le había ofrecido: "También, es cierto, les dio a los pobres mejores jornales, más cómodas viviendas, asistencia social, tratamiento respetuoso haciéndolo semejante de sus semejantes, descanso, fuerza para pedir y además la promesa de transferirle los bienes ajenos, convirtiéndolos en tiranos de los que los tiranizaban, en expoliadores de los expoliadores" (p. 36-37).

Para Martínez Estrada, la "revolución nacional" fue, como tantas después de las revoluciones de la Independencia, una contrarevolución, una revolución para evitar la revolución. Advierte, sin embargo, que ha habido cambios profundos en la vida y costumbres, cambios que muchos no ven. No cree que el país recobre pronto su ritmo normal de vida, si es que lo tuvo alguna vez. De los desquicios producidos en el capital y el trabajo, en el campo y en la fábrica, etc. pinta un cuadro tremendo y desolador. Es lástima que no revele cuáles son sus ideas sobre la manera de remediar males tan abundosa y cruelmente expuestos. Cuesta encontrar alguna frase reveladora de la opinión del escritor; he aquí una de ellas: "En pocas partes del mundo se puede predicar esta sencilla teoría: Que una Confederación de Sindicatos se puede manejar sin dirigentes políticos, como una nación bien organizada se puede administrar sin gobernantes y hasta sin Estado. Si esta aseveración no nos gusta, entonces no somos obreristas, como en realidad no lo somos, sino intelectuales que se compadecen de los pobres y desamparados" [sic] (p. 66-67).

Capítulo tras capítulo, la crítica acerba, despiadada y tenaz va cayendo como lluvia de fuego sobre el pueblo y sobre las instituciones. Una

recuerda a un antiguo profeta de Israel más que a David, con quien el autor se compara en su prólogo. Es cierto que probablemente está como David, desnudo y solo, pero el símil es incompleto porque ya sabe que su piedra no matará al enemigo, aparte de que el enemigo no tiene parecido con Goliat y sí se parece mucho al enemigo de los profetas. El escritor sale al combate y se puede compender que el libro sea apasionado, turbulento, lleno de fuego. Los juicios son tremendos y no sería extraño que, debido al ansia condenatoria, muchos de ellos se pudieran demostrar realmente temerarios.

Señala Martínez Estrada el tremendo peligro que para un pueblo puede residir en que sus instituciones perfeccionadas y omnipotentes, creadas para el orden y el progreso puedan llegar a ser utilizadas por los enemigos de tales fines. Solamente un pueblo alerta, valiente y activo puede contrarrestar tal peligro. Pero se comenzó por seducir y engañar al pueblo. Lo cual, desgraciadamente, costó poco trabajo, algo de dinero y un tanto de ilusión.

El escritor considera que el peronismo fue y sigue siendo por sobre todo una secta. La secta G. O. U. tuvo un papel de primer orden en el desarrollo del peronismo. Perón fue el militar encargado de derrotar a su propio país: "Jamás un civil comprenderá la grandeza de nuestro ideal, por lo cual habrá que eliminarlos del gobierno y darles la única misión que les corresponde: Trabajar y obedecer", dice el manifiesto del G. O. U. (p. 92).

Martínez Estrada condena en largas páginas, densas de acusaciones, al militarismo: "...ascendió no como orador demagógico... sino como militar demagogo, según el concepto de Aristóteles que asevera que no puede haber verdadero demagogo sin mando militar" (p. 229). "Transgredió las advertencias de los más grandes militares de América: San Martín y Bolívar, en cuanto previnieron a sus pueblos del peligro de los militares afortunados que desbordaban de su función específica. Cumplió paladinamente como un paladín de la traición, que es lo que califica a todos los tiranos, este veredicto irrefutable del ex-presidente de Colombia, Eduardo Santos: "Estaríamos creando ejércitos insignificantes en la vida internacional, pero aplastantes en el orden interno. Cada país está siendo ocupado por su propio ejército" (p. 147). Otra vez, un corto párrafo muestra el pensamiento constructivo que, incomprensiblemente el escritor vela. ¿No debería ser para él igual "imperativo absolutamente categórico" tanto el censurar como el aconsejar? Dice:

"Cuando los miltares se reivindiquen, no por el ejercicio del poder político sino por una catarsis de toda el alma y de todo el cuerpo, renunciando a sus prebendas, a sus privilegios de casta y a sus emolumentos suntuarios; cuando desciendan al pueblo y se engrandezcan por el humilde servicio a la ley y a las instituciones; cuando no pretendan sino ser ciudadanos con dignidad y hombría, entonces sólo merecerán el respeto y la devoción de las gentes de bien. Entonces podrán pronunciar sin profanarlos los nombres de San Martín, Belgrano y Paz y muchos que fueron borrados de la historia colocándose en su lugar mamarrachos con sable" (p. 100).

La política es ampliamente analizada; esta frase da la tónica: "La política argentina es la lucha por el poder con arreglo a la táctica democrática parlamentaria". Severo es el juicio del pueblo, del que dice que carece de poder por faltarle ideales, por desinteresarse de los problemas de gobierno, por creer que gobernar es administrar en vez de interpretar la realidad y someterla a técnicas científicas.

No considera Martínez Estrada que la etapa peronista haya sido en realidad demagógica, sino olocrática, pues no suplantó la ley por la voluntad arbitraria, sino que se gobernó constantemente dentro de la ley, dentro del corpus de leyes creado ad-hoc. No busca los antecedentes de la "olocracia" en Europa sino que los rastrea en América: "En los Estados Unidos, de donde nos ha venido el ejemplo de todas las cosas malas, mucho más que de las nuevas, aparece por primera vez esta plaga de una olocracia despótica o de un despotismo olocrático con Andrew Jackson" (p. 139).

El ácido de la crítica se derrama también sobre los sucesores de Perón y para ellos hay también acusación y condenación: "Los sucesores de Perón han demostrado y siguen demostrándola, hasta el cansancio del pueblo, una ineptitud asombrosa para dirigir y hasta comprender el país". "Están a cincuenta años y a diez metros detrás y debajo de Perón". "Ha quedado en pie toda la estructura del gobierno y de la política peronista", etc. Afirma: "He tratado sin éxito, de propagar por radio y publicar en diarios estas ideas, lo declaro porque no debo servir a mis enemigos que son los de mi país. He hallado cerradas esas puertas y vuelvo a estar solo".

Cierran este libro amargo y triste para los argentinos, pero quizás muy necesario, los versos del Martín Fierro:

Males que conocen todos
pero que naides cantó.
No es para mal de ninguno
sino para bien de todos.

enunciado y justificación de su obra.

ENZO MACAGNO.
State University of Iowa,
Iowa City, Iowa.

E. M. S. DANERO, *Antología Gaucha* (Cuentos), Librería y Editorial Castellví, S. A., Santa Fe, República Argentina, 1956. 233 pp.

Con este tomo el señor Danero nos ofrece la segunda de una serie de antologías gauchas, siendo la anterior un volumen dedicado al "mester de gauchería". La presente pone al alcance del lector unas setenta y cinco selecciones de casi igual número de autores, la mayoría de ellos rioplatenses o extranjeros medio acriollados. El índice del tomo, desde Acevedo Díaz hasta Estanislao Zeballos, se deja leer como lista de los próceres nativistas de la Argentina y del Uruguay.

En la advertencia se declara el objeto del antologista: "Nuestro propósito es, fue y será el de brindar al lector un conjunto de cuentos para su esparcimiento, así como proporcionar a los estudiantes un elemento ilustrativo y documental..." Y a renglón seguido: "Obramos casi con criterio esencialmente periodístico". Se echa de ver, además, que el subtítulo ("Cuentos") no le satisface del todo al señor Danero, y con mucha razón. La tercera parte de las selecciones no pertenecen a la literatura de imaginación; de los restantes, varios no obedecen las normas estructurales del cuento como género, sino que son ensayos, anécdotas, fragmentos de novela o cuadros de costumbres. Así podría observarse que "Esquila, siega y otras actividades", de Ventura Lynch, es un artículo de índole netamente expositivo de fondo socio-histórico, mientras que "Travesiando", de otro Lynch, más contemporáneo y más conocido, cumple con todos los requisitos de un género exigente.

El que encierre la colección escritos de finalidades no estéticas, a nuestro parecer, no perjudica en nada el valor total de la colección. Todo

lo contrario: ilumina enormemente el medio ambiente físico y moral del hombre campestre. Este telón de fondo de ensayos descriptivos y artículos costumbristas, ostenta nombres conocidísimos en la historia de la cultura rioplatense. No hay que insistir en el valor que tendrán para el estudiante de letras gauchescas artículos como "El árbol" de Fausto Burgos, "Baile en un rancho" de Miguel Cané, "Pulpería" de Roberto Cunninghame Graham, o "El gaucho" de Carlos Octavio Bunge. Para el lector no rioplatense vienen a formar un complemento necesario para el recto entendimiento de la materia novelada, o mejor diríamos que lo hubiera formado de haberse ordenado de acuerdo con algún plan temático o cronológico. Cuando a los nombres acabados de citar se agregan los de Juan Pablo Echagüe, Santiago Estrada, Martiniano Leguizamón, Joaquín González, Emilio Coni, y Arturo Giménez Pastor la lista empieza a cobrar proporciones de un ":Quién es quién en la literatura argentina?" En efecto, la preeminencia de los nombres hasta parece explicar algún juicio equivocado de parte del antologista como, por ejemplo, la inclusión del cuento "A la deriva" de Horacio Quiroga o "Mata perros" de Evaristo Carriego. Ambos relatos pertenecen por cierto al cuento criollista, pero miden muchas leguas de selva entre el ambiente misionero de Quiroga y la pampa bonaerense, mientras que Carriego es por antonomasia el cantor del barrio urbano. En efecto, ni uno ni otro tiene que ver con lo gauchesco.

El lector de antología siempre está sujeto a los criterios y caprichos del antologista. En Danero se tiene a un antologista generoso y diligente. Las selecciones son abundantes y en muchos casos representan obras difíciles de conseguir, sobre todo fuera de las librerías de ocasión de las ciudades rioplatenses. Además, cada texto literario va acompañado de una breve nota bio-bibliográfica que precisa más o menos el período del escritor y la naturaleza de su creación. Dada la divergencia de gustos, no es difícil ponerle reparos a nuestro antologista en materia de selección como, por ejemplo, el hecho de que entre tantos "gauchescos" orientales no figure ni Zavala Muniz ni Montiel Ballesteros. Pero vaya y pase; no ha podido incluir a todos ni siquiera conocerlos a todos. Lo importante es que nos ha dado una recopilación valiosa de las que hacen falta para que tantos cuentos que andan esparcidos en páginas de revistas y suplementos literarios —algunos de ellos de gran valor— no se consignen definitivamente al olvido.

Más que el contenido no nos convence la ordenación de los materiales. Un tanto desconcertante resulta la presentación en orden alfabético de

todos los cuentos y artículos, es decir, según el apellido del autor. Dicho orden no puede menos de desorientar al lector poco avezado haciendo, por ejemplo, que Lynch anteceda a Mármol y a Mansilla, y que Güiraldes preceda a Hernández. Para el estudiante de las letras gauchescas hubiera sido más útil una disposición cronológica que tomara en cuenta, además, dentro de los distintos momentos históricos, las agrupaciones temáticas. Aunque el cuento gauchesco sea, como dice Danero, un fenómeno relativamente nuevo, convendría verlo en su perspectiva histórica desde los comienzos del criollismo programático de Echeverría hasta la expresión máxima del nativismo en sus aspectos míticos y sentimentales (Güiraldes, Lynch) —o sea en relación con la configuración de un símbolo cultural. Pero el profesor de letras iberoamericanas sabrá sobreponerse a defectos de tan poca monta prescribiendo para el estudiante el orden que le parezca acertado.

El señor Danero, con su "criterio esencialmente periodístico", se cree obligado a disculparle a los autores gauchescos sus libertades con el idioma. "Por eso dice— el cuento gaucho resulta expresivo, espontáneo, sencillo, directo en el enfoque y eficaz hasta como demostración del habla popular y gauchesca, con errores, anomalías y abundantes barbaridades de esas que horrorizan a gramáticos, filólogos y otros de la misma ralea". Nada más lejos de la verdad, por supuesto. En la filología americana pocos temas han atraído tanto a los lingüistas como el idioma popular campestre. El gaucho y su habla han merecido los mejores talentos de estudiosos como Corominas, Amado Alonso, Tiscornia, Rosenblat, Vidal de Battini y otros demasiado numerosos como para mencionar. Sólo alguna voz normativa ha protestado la elevación a categoría literaria de los motivos y del lenguaje gauchescos. Los lingüistas descriptivos dependen mucho de esta gauchofilia literaria para documentar estudios serios y significativos sobre la realidad lingüística campera, así como sobre su contenido psicológico. Basta con citar el artículo "Preferencias mentales en el habla del gaucho" de Amado Alonso[1] para ver hasta qué punto puede servirse el filólogo de materiales lingüísticos registrados por el autor nativista.

El señor Danero no se las echa de erudito, y tal vez no lo sea. Mas esto no le resta valor a la *Antología Gaucha,* que sí encierra materiales útiles y necesarios que son, a la vez, representativos y dignos de ser estudiados como literatura. Los eruditos se ocuparán después de la ordenación y del análisis. Por el momento importa que sigan publicándose co-

[1] *Nosotros,* XXVII, Tomo LXXX, 1933, pp. 79-80.

lecciones y antologías, no sólo en torno a temas o movimientos, sino los de determinados cuentistas, a fin de que la obra de los más representativos se conserve íntegramente.

MARSHALL R. NASON
Universidad de New Mexico,
Albuquerque, New Mexico.

ENRIQUE ANDERSON-IMBERT and LAWRENCE B. KIDDLE (Editors), *Veinte Cuentos Hispanoamericanos del Siglo XX*, New York, Appleton-Century-Crofts, Inc., 1956.

Se ha querido ofrecer en esta antología la mayor variedad posible, combinando de la manera más eficaz y comprensiva el enésimo número de elementos: las regiones culturales, las corrientes literarias, los escenarios (urbanos y agrestes), las clases (raciales y económicas) y los distintos temas de sesgo cómico o trágico, desde las diversas perspectivas de tres distintas generaciones de escritores. El resultado, aunque no exento de reparos —¡ahí es nada, una antología de veinte cuentos!—, es digno del mayor elogio.

Lo primero que se descubre en la antología es un vigoroso tono ascendente, desde el endeble ensayo-cuento de Lugones (traído, a lo que parece, un poco a contrapelo) hasta el soberbio cuento final que cierra el volumen. Un curioso azar ha hecho que el cuento —y el volumen— acabe con las palabras "como un ruidoso advenimiento", y como un ruidoso advenimiento se nos aparecen los más jóvenes cuentistas, los de la generación que inicia Lino Novás Calvo y que, en la antología, culmina con María Luisa Bombal y Juan José Arreola. Ni qué decir tiene que esta generación vuela a mucha más altura que la generación precedente, para no decir nada del poeta Leopoldo Lugones que aquí se nos presenta como un ave perdida. Además de haberle metido muy a duras penas, los antólogos desplazan a Lugones de su generación, que es la generación modernista —y no la siguiente—, hermana de la generación del 98, o, para utilizar una unidad de medida universal, la generación de D'Annunzio y Pirandello, de Yeats y Stefan George, de Gide y Proust, de Lautrec y Rouault, de Wright y Feininger.

Casi no hace falta añadir lo discutible que parece, desde esta perspectiva, el aserto de que Borges es "quizá el cuentista más original de la lite-

ratura hispanoamericana del siglo veinte" (p. 77). Si Borges es "el único cuyas obras traducidas han asombrado a los más exigentes círculos intelectuales de Europa" *(Ibid.)* no se debe tanto a la calidad intrínseca de su obra como a la falta de arraigo vernáculo. Pero tampoco es este el momento de ponerse a hilar tan fino. Baste decir, por ahora, que, tras la aparición de *Cayo Canas* —un librito que, por cierto, no se menciona en esta minuciosa antología—, Novás Calvo fue proclamado, desde España, uno de los grandes cuentistas de la lengua castellana, y *Cayo Canas, la* mejor colección de cuentos desde *El espejo de la muerte.* En España no se conoce, por lo menos lo suficientemente, a muchos de sus compañeros de generación. De todos modos, "A ese lugar donde me llaman", de indudable sabor autobiográfico, puede emparejarse sin desdoro con cualquiera de los cuentos que aparecen en esta selección. Pero aquí no se trata de valorar los originales, sino la labor de los antólogos.

De esa labor los profesores Anderson-Imbert y Kiddle pueden estar bien satisfechos, y lo que en el curso de este comentario quede más o menos en entredicho no es, ni con mucho, suficiente para oscurecer el intachable resultado de un empeño arduo, llevado a cabo de una manera ejemplar. La breve introducción general es una maravilla de afluencia de noticias, que, sin embargo, no empañan el escrupuloso orden. A ello contribuye en gran medida el haber aplicado en la investigación —aunque no con todo rigor— el método de las generaciones que el maestro Ortega y Gasset puso en boga.

La división de las generaciones parece, empero, un tanto caprichosa en ocasiones, aun a la sola luz del mismo opúsculo. ¿Por qué extender, por ejemplo, a 1865, la generación nacida entre 1845 y 1860? Lo único que se logra con ello es aproximar a ella a Rubén Darío —que, por haber nacido en 1867, y por razones más poderosas que no son de este lugar, sigue perteneciendo a la siguiente generación, a pesar del buen deseo de los profesores Anderson-Imbert y Kiddle—, e incluir a Julián del Casal —que no hace al caso en absoluto—, mientras que, por el contrario, ello implicaría separar a Ganivet y a Unamuno —¡a Ganivet y a Unamuno!— de la llamada generación del 98. Consecuencia de la forzada escisión es que Leopoldo Lugones y Horacio Quiroga aparecen en la misma generación, aunque pertenecen a generaciones distintas. Lugones pertenece a la generación de Rubén Darío, Manuel Díaz Rodríguez, Rufino Blanco Fombona, Amado Nervo, José Enrique Rodó, etc., que es la generación de Proust y del 98, a la que he aludido al principio. Contrariamente, Quiroga pertenece a la que yo llamo (en un estudio que preparo) la "gran genera-

ción": la generación de Stalin, Mussolini y Hitler, Trotski, Einstein, Mann y Kafka, Joyce y Heidegger, Béla Bartok y Stravinski, Le Corbusier y Gropius, Chaplin y Picasso, Casals y Falla, José Clemente Orozco y Diego Rivera, Antonio Machado y Juan Ramón Jiménez, Ortega y Gasset y Madariaga, Rómulo Gallegos, Pedro Henríquez Ureña, Güiraldes, José Eustasio Rivera, José Vasconcelos y Alfonso Reyes. A esta "gran generación", nacida entre 1875 y 1890, pertenece la primera generación de los cuentistas seleccionados (Lugones aparte, como queda dicho). A la generación nacida entre 1890 y 1905 (y este año de 1905 se utiliza también en la antología como divisoria, lo que parece elocuente), la segunda generación de los incluidos, entre los que se cuentan Monterde, *Salarrué,* Borges, Amorim, Lidia Cabrera y Ferretis. La tercera generación, nacida a partir de 1905, incluye a Novás Calvo, a Aguilera Malta, a Uslar-Pietri, a Hernando Téllez, a María Luisa Bombal y a Juan José Arreola (la generación de Anouilh y Camus, Tennessee Williams y Arthur Miller, Panero y Rosales, Camilo José Cela y Blas de Otero, Octavio Paz y Fernando Alegría). Se me antoja que de este modo salen mucho mejor las cuentas.

Además de la magnífica y concisa introducción general en inglés, hay en el libro una presentación, también en inglés, para cada uno de los autores. Una presentación que, a pesar de su brevedad, suele ser a un tiempo semblanza, juicio crítico y ficha bibliográfica a veces completa. Con la introducción y las presentaciones quedan paliadas las inevitables ausencias, por lo menos muchas de las ausencias. En las presentaciones se encuentran, además, muy valiosas indicaciones incidentales sobre temas monográficos de gran interés, en íntima relación con los diversos autores: libros para niños o literatura infantil (p. 36), literatura policiaca (p. 78), literatura negra (p. 99), literatura de la revolución mexicana (p. 112), literatura social del Ecuador (p. 144), ensayismo colombiano contemporáneo (p. 163), etc. Se subrayan, con acierto, algunas características fundamentales, como la raíz costumbrista del cuento hispanoamericano, la escasez de humorismo, y el paralelo desarrollo con el periodismo. No parece tan satisfactoria a veces la referencia a los movimientos literarios, y, sobre todo, artísticos (aunque hay una, muy acertada, al "fauvisme"), y en ninguna de las enumeraciones casuales se incluye, por muy extraño que parezca, el simbolismo (recuérdese, a este propósito, el magnífico libro de Edmund Wilson *Axel's Castle,* New York, 1931).

Por si todo esto fuera poco, hay además una escala de dificultades para orientación de los estudiantes (una lista de los cuentos en gradación, de los más fáciles de entender a los más difíciles), una luminosa nota

sobre el español americano que ha de ser de indudable utilidad para los estudiantes que se sirvan del libro, un numeroso vocabulario final y notas al pie de las páginas en los pasajes que se prevén difíciles para el estudiante. Difíciles son, en verdad, algunos de estos pasajes, si se piensa que han inducido a error a los mismos antólogos. Y al decir esto no me refiero a las versiones que pueden ser discutibles o ligeramente infieles, sino a las indudablemente erróneas, muchas de las cuales, a la luz del contexto, traicionan el propósito mismo del autor. Pero es éste un cargo demasiado grave para no dar algunas ilustraciones en apoyo de la censura.

Cuando Lugones escribe "y a poco hube de comprender que nunca llegaría a pronunciar..." (p. 22) y en la nota al pie se da como traducción "I almost reached the point of admitting", se dice en inglés algo muy distinto de lo que el texto español dice, pues en realidad lo que se traduce, y aún así inexactamente, es "y a punto estuve de comprender..." El narrador del cuento se convenció inmediatamente, o casi inmediatamente ("a poco"). El que lea la frase inglesa se estrujará inútilmente los sesos tratando de hacerla consecuente con lo que viene a renglón seguido: "sus largos colmillos lo estorbaban enteramente", "el vocabulario quedaba reducido, entonces a las cinco vocales", etc.

"Y el agua da un tastazo en la orilla, llegando, como quien escribe, a mojar el pie achatado de Genaro" (p. 74). A mi modo de ver, este "como quien escribe" de *Salarrué* no es más que una paráfrasis de la familiar expresión "como quien dice", muy apta, por cierto, para dar agilidad y fluencia al relato. "As one writes, *that is,* with waveline movements", no puede menos de parecerme un disparate digno de figurar en la antología universal que inicié en el número 73 de los *Cuadernos Hispanoamericanos* (pp. 110-112).

¿A quién puede parecer verosímil atravesar una rama con un puñal? No creo que ni al mismo *Salarrué* se lo pareciese. En "se arrojó sobre el corvo, que había dejado en la rama haciendo cruz" (p. 76) no es posible, a mi manera de ver, sustituir "haciendo cruz" por "with its point projecting".

Todas éstas son, sin embargo, nubecillas de verano (un malicioso diría más bien vigas en el ojo ajeno). El libro es un verdadero arquetipo en su género: cuidado, limpio, diáfano, sistemático y atiborrado de selecta información. Son escasísimas las erratas de imprenta, y es éste uno de los mejores elogios que cabe hacer a una edición en un país extranjero, cuando todo el mundo sabe qué mal se anda a este respecto en los propios países de habla española, incluso en las reediciones de nues-

tros clásicos más estimados (Resulta, por ello mismo, verdaderamente extraño leer en el cuento de Borges, por lo menos media docena de veces, *Yidische Zaitung* (sic)). Y, sin duda, *Veinte Cuentos Hispanoamericanos del Siglo XX* ha de cumplir muy bien el propósito que de antemano le han asignado los profesores Anderson-Imbert y Kiddle: el de servir no sólo para enseñar el idioma español a estudiantes de habla inglesa, sino también para enseñar literatura hispanoamericana en cursos universitarios avanzados.

CARLOS-PEREGRÍN OTERO
University of California, Berkeley.

WILLIAM SHAND y ALBERTO GIRRI, *Poesía norteamericana contemporánea,* Editorial Raigal, Buenos Aires, 1956.

T. S. ELIOT, *Cuatro cuartetos,* Traducción de J. R. Wilcock, Editorial Raigal, Buenos Aires, 1956.

Con un gusto excepcional está hecha esta nueva antología de Shand y Girri que nos llega de Buenos Aires. Hay 33 poetas, desde Frost hasta Wilbur y Merrill, cada poeta representado por un solo poema. La selección es evidentemente el resultado de un conocimiento profundo de la poesía norteamericana. Aunque, para mi gusto, hay un exceso de críticos y académicos como Blackmur, Warren y Wilson (donde yo pondría poetas con más vocación lírica como, por ejemplo, Kenneth Fearing y Kenneth Rexroth), la selección está al tanto de las nuevas corrientes literarias. Se ve que ningún poeta se incluye por motivos de amistad. El criterio es siempre objetivo y atinado. Merece nuestro aplauso la inclusión de poetas como Gregory, Patchen, Roethke y Jarrel, que son muy poco conocidos al sur del Río Bravo. Una clara omisión, sin embargo, es Robert Lowell, uno de los mejores de los jóvenes.

La poesía es imposible de traducir. El "traductor" puede crear un poema nuevo, basado en el original, o puede hacer una versión exacta que sirva como guía del original. Este último procedimiento, hecho con sensibilidad lírica, es, en general, la mejor solución; y así han obrado los señores Shand y Girri. Las versiones son, en la mayoría, impecables en cuanto al sentido estricto del inglés; y se ve que no falta la mano del poeta en este esmerado trabajo. Han seleccionado, por ejemplo, precisamente lo

mejor de Ezra Pound, el poema de los *Pisan Cantos* que empieza, *What thou lovest well remains...* El poema, con el insistente *Pull down thy vanity...*, tiene una fuerza y un ritmo que son esencialmente anglosajones, y por lo tanto es dificilísimo de traducir. Los traductores, a mi juicio, han logrado comunicar el espíritu del original, sin perder la letra:

...Qué mezquinos son tus odios
Nutridos de falsedad.
Derriba tu vanidad,
precoz para destruir, avara de caridad,
derriba tu vanidad.
Derribala te digo.

Pero haber hecho en vez de no hacer
eso no es vanidad,
haber golpeado honestamente
para que algún Blunt abriera,
haber recogido del aire una tradición viva
o de un bello ojo anciano la llama inconquistada,
eso no es vanidad.
Aquí el terror está totalmente en lo no hecho,
en la timidez que vaciló.

No encontré ninguna errata en el inglés; hecho en sí poco usual y meritorio.

Four Quartets es el menos poético de los libros en verso de T. S. Eliot. Todo el libro es una meditación sobre un fragmento de Heráclito, citado en griego por Eliot, que quiere decir: "El camino de arriba y el de abajo son uno e inseparable" (No sé por qué los señores responsables de esta edición en español lo hayan omitido). Así empieza *Burnt Norton*, el primero de los *Quartets:*

Time present and time past
Are both perhaps present in time future,
And time future contained in time past.

(El tiempo presente y el tiempo pasado
tal vez en el tiempo futuro estén ambos presentes,
y el tiempo pasado contenga el futuro).

Esto, claro, no es poesía tal y como la hemos concebido en la época moderna; recuerda más bien una edad remota —presocrática— en la cual los filósofos se expresaban en verso porque la prosa fue considerada un modo

indigno de expresarse. Así concebido, como un experimento en la filosofía versificada, el libro de Eliot es sumamente interesante. Pero a menudo el verso deja de ser verso, y tiene uno la impresión de que la forma es una imposición absolutamente artificial:

There is no end, but addition: the trailing
Consequence of further days and hours,
While emotion takes to itself the emotionless
Years of living among the breakage
Of what was believed in as the most reliable—
And therefore the fittest for renunciation.

(No hay fin sino adición; sólo hay la prolongada
consecuencia de días y de horas sucesivos,
mientras el sentimiento considera los años
sin emoción vividos en medio del destrozo
de lo que se creía más digno de confianza,
y por ende más apto a la renunciación).

O estas líneas que siguen a un esfuerzo poético:

That was a way of putting it — not very satisfactory:
A periphrastic study in a worn-out poetical fashion,
Leaving one still with the intolerable wrestle
With words and meanings.

(Esta era una manera de expresarlo,
no muy satisfactoria:
un ejercicio perifrástico
en un estilo poético gastado,
que no elimina sin embargo
la lucha intolerable
con las palabras y el sentido).

Sí; pero, ¿por qué no decirlo? Esto ni es poesía ni se justifica tampoco como prosa. Si los versos referidos no son satisfactorios, ¿para qué publicarlos? Es ésta la actitud enfermiza y pusilánime del —en otros tiempos— gran poeta anglo-americano que ha decepcionado a sus admiradores. Esto y la insufrible *pose:* del oráculo.

I don't know much about gods, but I think
that the river
Is a strong brown god...

(No sé gran cosa de los dioses, pero
creo que el río es un dios pardo y fuerte...)

Como esta clase de verso tiene más afinidad con la prosa que con la poesía, y como la prosa no es muy difícil de traducir, el traductor, J. R. Wilcock, ha hecho un trabajo excelente en general. Pero cuando se trata de *poesía,* el trabajo es menos cuidado y sin inspiración.

En verdad sólo hay quince líneas de poesía en este libro. Son los famosos versos que empiezan:

> Garlic and sapphires in the mud
> Clot the bedded axle-tree...
>
> (Ajo y zafiros en el barro atascan
> el eje hundido...)

Vamos a ver. Al traducir:

> The trilling wire in the blood
> Sings below inveterate scars
> Appeasing long forgotten wars.

el Sr. Wilcock nos da:

> ...y bajo cicatrices
> inveteradas el alambre trémulo
> de la sangre gorjea apaciguando
> conflictos hace siglos olvidados.

Sings no es "gorjea", *wars* no son "conflictos", *long* no quiere decir "hace siglos".

> El alambre trémulo de la sangre
> canta bajo cicatrices inveteradas
> apaciguando guerras olvidadas

hubiera sido más sencillo, exacto y poético. Luego para

> Are figured in the drift of stars

el traductor nos ofrece:

> ...están
> representados por la traslación
> de las estrellas...

Lo cual suena como un manual de astronomía. *Drift* no quiere decir "traslación" sino "deriva". Mejor sería:

Aparecen en la deriva de las estrellas.

Luego hay un evidente error que revela una falta de sensibilidad poética. En la siguiente línea el poeta dice:

Ascend to summer in the tree

El traductor se encarga de cambiar el sentido de este verso, haciéndolo más prosaico:

...en verano
ascienden al árbol.

Tampoco nos ayuda el hecho de que hay varios errores en el inglés. *Trilling* se hace *thrilling;* y en vez de *boarhound* aparece *boardhound.*

Sin embargo, el Sr. Wilcock ha hecho un servicio al público hispánico, proporcionándole una versión de esta obra discutida que ha tenido mucha resonancia en las letras de habla inglesa.

JULIÁN PALLEY
Rutgers University,
New Brunswick, N. Jersey.

ARTURO TORRES-RÍOSECO, *Cautiverio, Antología poética* (1940-1955), Prólogo de Gabriela Mistral, Etudium, México, 1955. 183 pp.

La poesía de *Cautiverio,* como la de previos poemas de Arturo Torres-Ríoseco, no pertenece al presente, ni al pasado, ni a ninguna época literaria definida, sino que alienta en un clima muy suyo. Su originalidad quizás consista en la expresión personalísima de los sentimientos sencilla y sinceramente reflejados fuera de toda escuela estética, pese al uso de formas neoclásico-modernas —el soneto— de cantrastes ligeramente barrocos, también modernos —"lejana presencia", "clara sombra"— nunca motivo sino siempre medio de decir lo que vibra en el fondo del corazón.

El origen de estos poemas es lo eterno humano: el amor, con su misterio mezclado de sombra y de muerte; la profunda soledad del hombre,

aislado por su tiempo y por la forma misma de su sentir, avanzando solo por el "mismo camino" por el que va el amor y siempre en pos del espejismo de lo absoluto; la inasibilidad de la esencia de la vida, que atrae con su canto de sirena desde los ojos de la mujer amada, desde la naturaleza cuya constante renovación promete paraísos a los que nunca se llega, desde la verdad absoluta de la geometría pura —fría, irreal, falaz en la región de los sentimientos. *Cautiverio* es justamente eso: la prisión del sentir anegadora del hombre que se atreve a proclamar el reino del corazón, presa de la belleza pasajera del mundo, aun a sabiendas de que ha de reducirse a ceniza "bajo la quemadura de la muerte infinita". A través de todo el libro se siente la sombra de la muerte que acecha en el momento en que más se gusta de la vida pero también en el momento en que más se la sabe efímera: "Para la voz postrera estoy maduro, / como una dulce fruta que en el viento / siente el mandato del desprendimiento". Cuanto más hermosa aparece la rosa más claro "cobra forma el espectro".

Son éstos, poemas de una ligera sensualidad, luminosa y clara, desde lejos, en que se saborea con el recuerdo el despreocupado e inconsciente fuego juvenil: poemas de intenso calor humano en los que encuentra acogida la egregia amistad (Sonetos y saludos: "Ernesto Montenegro"); poemas nacidos de un depurado lirismo ligeramente romántico, dominado por la precisión y sintetismo de la expresión, refinada y elegante, poemas escritos con palabra noble y justa que revelan vigilancia y cultivo constante de la lengua.

Este volumen que reseñamos lleva una extensa introducción de Gabriela Mistral, quien sigue retrospectivamente el desarrollo climático del chileno de Berkeley, a través de sus peregrinaciones intelectuales por la América hispana, y de su gimnasia mental de síntesis sajona. Ve su originalidad como resultado de la profunda penetración de ambas culturas. Además de apuntar el valor de la obra crítica de Arturo Torres-Ríoseco y la influencia que ha ejercido desde la Cátedra, Gabriela Mistral le considera como intuitivo traductor de la obra lírica de Walt Whitman, a quien ha contribuido a dar a conocer, en su verdadera esencia, por el mundo de habla española.

HELENA PERCAS
Grinnell College,
Iowa.

JOSÉ JUAN ARROM, *El teatro de Hispanoamérica en la época colonial,* Anuario Bibliográfico Cubano, La Habana, 1956. 233 pp.

Acaba de aparecer el muy esperado primer volumen de los estudios de teatro hispanoamericano de José Juan Arrom. Este trabajo marca el primer paso importante en la evaluación panorámica del teatro de Hispanoamérica desde sus orígenes hasta las postrimerías del siglo XVIII. De hecho, la época colonial termina, como todos sabemos, a fines del primer decenio del siglo XIX, pero siendo los últimos diez o doce años de la época de efervescencia política en las letras, si bien ofrecen interesante documento histórico, no tienen valor estético, por lo que muy acertadamente se da por concluida la época colonial literaria a fines del siglo XVIII.

Este estudio presenta una síntesis de los conceptos y aspiraciones de cada época junto con un análisis interpretativo de los diversos autores y libros de que se ocupa.

Una de las mayores aportaciones del libro es su primer capítulo sobre una época en la que apenas ha penetrado la crítica: nos referimos al período prehispánico cuyo legado indígena —bailes *areítos,* decorativas representaciones bailadas y especie de farsas realistas del Valle de México, bailes apicarados de origen popular, bailes dramáticos de máscaras del ritual azteca, representaciones incaicas de origen épico— es importantísimo por el indeleble substratum que ha dejado en la Colonia imprimiéndole un sello peculiar e inconfundible: americano. Por ello, este primer capítulo es indispensable para el conocimiento íntimo del espíritu teatral mexicano. A través de la aparente sencillez y naturalidad de la exposición literaria, concisa y suelta a un tiempo, se percibe un caudal de investigación perspicazmente interpretado.

Un segundo capítulo estudia las corrientes dramáticas del siglo XVI, descubriendo las modificaciones y adaptaciones que circunstancias y ambiente del Nuevo Mundo impusieron a los importes españoles imprimiéndoles desde un principio su carácter criollo. El señor Arrom clasifica este momento de manera precisa y clara percibiendo tres tipos de teatro: el misionero, de recreación indígena, caracterizado por su improvisación, su tono, su lengua, su escenografía y decorado basado en artes plásticas indígenas; el escolar, también de carácter religioso aunque, esta vez, de limitada influencia en la vida de la Colonia como en la modelación de una tradición teatral; y el criollo, barómetro de la temperatura social.

El tercer capítulo le pertenece a la "alborada del barroco americano (1600-1681)". En él, además de otras figuras, se destaca la del gran me-

xicano, Juan Ruiz de Alarcón, cuya interpretación conviene con las de Henríquez Ureña, Alfonso Reyes y Castro Leal, pero cuya figura intelectual cobra un perfil nuevo bajo la pluma de José Arrom.

El cuarto capítulo está consagrado al "apogeo y ocaso del barroco americano (1681-1750)", época de conformismo —nos dice el crítico— debido a la recrudescencia de la censura, la intolerancia y el aislamiento artístico, pero en la cual, por debajo de las apariencias literarias, reverberan individualismos irreductibles, el mayor de ellos el de Sor Juana Inés, dentro de cuya producción dramática descuellan por sus cualidades artísticas y humanas el auto sacramental *El divino Narciso,* la comedia *Los empeños de una casa,* y el *Sainete Segundo,* analizados con detenimiento y agudeza.

Uno de los capítulos más absorbentes de este libro es el V y último que, aparte de su valioso fondo histórico sobre la segunda mitad del siglo XVIII, contiene unas páginas de extraordinario interés para quienes hayan seguido o tomado parte en la controversia sobre el origen prehispánico o colonial del Ollántay. Nadie mejor que José Arrom está capacitado por sus largas investigaciones sobre el teatro prehispánico a pasar un juicio sobre el asunto. Y lo hace con la autoridad de su documentación comparada de ambas épocas, apuntando de manera concisa y convincente que el Ollántay es una obra mestiza de asunto prehispánico, aderezada de elementos indígenas, pero de estructuración enteramente española. En nuestra opinión, su juicio aclara este punto nebuloso de la historia del teatro en la época colonial.

Esta reseña quedaría incompleta si no se dijeran unas palabras sobre el estilo del autor, animado y elocuente, no exento de picardías lingüísticas y buen humor literario —véanse las páginas sobre Félix de Alarcón o Peralta Barnuevo— que hacen amenísima la lectura de este por todo lo demás muy serio trabajo de investigación.

El volumen que reseñamos organiza y da orientación al material de teatro con que cuenta la Hispanoamérica colonial. Se conocían hasta la fecha obras que se destacaron por diversos motivos en distintos países y ambientes, pero que hasta ahora no se habían visto en su contexto, o sea, en su perspectiva histórica y literaria. Contamos con el segundo volumen, ahora en preparación, en el cual el señor Arrom nos llevará desde la época independentista hasta nuestros días, completando así el horizonte del teatro hispanoamericano.

HELENA PERCAS
Grinnel College,
Iowa.

CARLOS ALBERTO LOPRETE, *La literatura modernista en la Argentina*, Editorial Poseidón (Biblioteca de estudios breves), Buenos Aires, 1955. 126 pp.

Han pasado dos años desde que Max Henríquez Ureña publicó su extensa historia del modernismo. Siguen apareciendo, no obstante, libros y trabajos de variada extensión para aumentar la ya imponente bibliografía crítica sobre el tema. Dejando de lado la reciente *Introducción al modernismo literario* (Buenos Aires, 1956) de Rafael Alberto Arrieta, tan sólo sobre uno de estos libros quisiéramos llamar la atención en la presente nota. Como se desprende del título, este pequeño y modesto manual de Carlos Alberto Loprete estudia el modernismo en la Argentina: su estética, el ambiente en que surgió, las polémicas ocasionadas por la nueva literatura y los autores principales de la generación. Por ser limitado a un solo país, este libro tiene la obvia ventaja de incluir a ciertos escritores menores que quizá no merecerían un lugar parecido en un panorama más ambicioso hecho desde el punto de vista continental. Al ofrecer cuadros sintéticos de la literatura de una nación, en un momento dado, breves estudios de esta índole son de máxima utilidad para el crítico y el profesor. Recogen datos a veces olvidados y facilitan la ardua tarea de llegar a nuevas síntesis y perspectivas históricas. Conviene recordar que últimamente el Séptimo Congreso Internacional de Catedráticos de Literatura Iberoamericana aprobó la resolución de publicar precisamente panoramas e historias literarias de los diversos países americanos en el período 1900-1950. De hecho, se necesitan más monografías especializadas —por el estilo de la que ahora reseñamos— dedicadas a las naciones hispanoamericanas en determinados períodos de su desarrollo literario (v. gr., el romanticismo). Dentro del caso, no sería justo olvidar las bien intencionadas actividades de la editorial Studium.

El primer capítulo (*El modernismo*, pp. 7-27) del libro que nos ocupa enfoca el fin de siglo en la Argentina; reseña varias definiciones e interpretaciones autorizadas del movimiento (entre las mejor formuladas las opiniones de Juan Ramón Jiménez, Onís, Amado Alonso, Sanín Cano, Pedro Henríquez Ureña, etc.); y, por último, incorpora unas breves notas sobre la estética modernista. Para el especialista estas páginas iniciales no ofrecen grandes novedades aunque Loprete sí cita textos de Darío publicados en *La Nación* y también una conferencia de Valle Inclán pronunciada en el Teatro Nacional de Buenos Aires en 1910. Sin embargo, nos parecen muy acertadas sus precisiones sobre las técnicas impresionistas en *La*

guerra gaucha de Lugones, obra injustamente olvidada fuera del país y poco estudiada por las dificultades de su prosa.

Aunque ya tenemos buenos estudios sobre las revistas literarias de Hispanoamérica (entre ellos los de Spell y Beck) e índices de varias *(Nosotros, Sur,* etc.), quizá el capítulo más novedoso del trabajo es el segundo: *Revistas, periódicos y diarios* (pp. 25-43). El autor comenta, en apretada síntesis, el papel de la *Revista de América, La Biblioteca, El Mercurio de América* y *La Montaña;* cita textos interesantes (p. ej., los juicios de Groussac sobre Darío, el artículo de Díaz Romero "Artistas y pedagogos" cuyo valor permanente trasciende la circunstancia al convertirse en una declaración de principios estéticos, la nota agresiva de Lugones sobre Gómez Carrillo, las proclamas de Ingenieros); apunta colaboradores y resume los programas de las revistas en cuestión. Todavía queda por hacer un trabajo amplio y sistemático de las revistas del período en América, tema ya estudiado para España en aquella época por Guillermo de Torre, Germán Bleiberg y más recientemente por Díaz-Plaja.

En el capítulo tres *(La polémica de lo moderno,* pp. 44-63) Loprete arranca de la llegada de Darío a Buenos Aires en 1893 y, una vez más, se pone de manifiesto la importancia de su actuación desde la capital argentina. Poco después llega el joven y audaz Lugones. Luego, de Bolivia, Jaimes Freyre. Del escándalo al triunfo definitivo. Modernismo y socialismo. El banquete del Ateneo en honor de Darío, el ingreso de Lugones en el grupo. La denuncia de Oyuela de la nueva literatura y el planteamiento de la polémica entre tradición e innovación. Bajo el rótulo de "El desacuerdo transatlántico" (pp. 55-59) se refiere brevemente a Darío y España; recoge textos sobre la literatura española de la *Autobiografía* de Darío; y termina el capítulo con breves noticias sobre la visita de Valle Inclán a Buenos Aires en 1910. Es el escritor español, según Loprete, quien "supo traernos con su mensaje estético la palabra de desagravio de la nueva España hacia Hispanoamérica" (p. 63). Las abundantes citas de las cuatro conferencias de Valle Inclán son de excepcional interés.

Los demás capítulos (IV y V, pp. 64-124) están dedicados a los escritores y sus obras. Los de menos prestigio (Guido y Spano, Olivera, Ortiz, Menéndez, Díaz Romero, Leopoldo Díaz, Almafuerte y Carriego) se agrupan en el primero; Larreta y Lugones, "los dos orgullos" (aquí Loprete parafrasea a Darío), constituyen capítulo aparte. Al comentario necesariamente breve sobre cada autor suele seguir una nota bio-bibliográfica. Como ha de esperarse, en el capítulo cuatro los apartados más extensos aluden a Guido y Spano, precursor casual, al sonetista parna-

siano Leopoldo Díaz, a Almafuerte y a Carriego. En esta nómina algunos objetarán la inclusión de Carriego, consagrado como poeta del barrio porteño, no obstante ciertos rasgos modernistas en sus primeros versos. Más aún quizá la de Almafuerte, teóricamente opuesto al modernismo. Dicho sea así de paso, la dificultad de clasificar a ciertos autores confirma la complejidad del modernismo literario, cuya definición global tendrá que incluir a escritores que ven y describen con una voluntad de estilo la realidad americana.

Cierran el libro breves aproximaciones a la obra de Larreta y Lugones, las figuras máximas de la generación. Primero, examina el arte impecable y pulido de Larreta en los sonetos de *La calle de la vida y de la muerte* y, desde luego, en su célebre novela. Sin duda *La gloria de don Ramiro* y *La guerra gaucha* de Lugones, cada una dentro de sus propias modalidades distintas, constituyen los modelos más enérgicos de prosa modernista en la Argentina. Las páginas de Loprete, aunque no parecen agregar nuevas perspectivas sobre la múltiple producción del cordobés, señalan lo más característico. Disentimos, sin embargo, cuando afirma (p. 112) que el *Lunario sentimental*, ese libro tan contradictorio e insólito, es más modernista que *Los crepúsculos del jardín*. Es cuestión de definición, pero preferimos situar al *Lunario* fuera del modernismo y considerarlo como genial anticipo de ciertas extravagancias posteriores. Lugones se ha puesto de moda otra vez en su patria como atestiguan las obras recientes de Ghiano y Borges, y lamentamos que Loprete no haya querido destacar sus relaciones con la literatura más contemporánea. En resumen, pues, el libro de Loprete vale por la concisión con que estudia todo un período fecundo en la evolución literaria de su país. Paradójicamente la limitación impuesta desde el título mismo viene a ser un mérito. Si bien los juicios del autor parecen corresponder a los de la crítica más autorizada, nos parecen de singular interés las páginas dedicadas a rastrear ciertas intimidades históricas y anecdóticas de la época.

ALLEN W. PHILLIPS
The University of Chicago

JOSÉ LUIS ROMERO, *Argentina: Imágenes y Perspectivas*, Editorial Raigal, Buenos Aires, 1956. 159 pp.

"Me apresuro a declarar que no soy especialista en historia argentina" —escribe el medievalista José Luis Romero en el prólogo del libro que

aquí se reseña— "Quizá conozca mejor —agrega— los textos medievales que los documentos de nuestros archivos".

Pero es el caso que aunque medievalista por especialidad, el profesor Romero es un hombre del Renacimiento, lo cual le capacita para trascender de todo especialismo. De aquí que el medievalista, en función de tal, durante sus laboriosas jornadas porteñas, pueda embarcarse libremente con rumbo al siglo XIII y vivir con fruición en la Edad Media; luego reaparecer, renovado y ágil en su populosa Buenos Aires para asistir a una asamblea política y pronunciar un discurso doctrinario en su carácter de líder del partido socialista; luego ir a la Universidad para dictar una clase; más tarde presidir una reunión de ensayistas, novelistas y poetas y, finalmente, pasar el resto del día en su despacho de director de una gran revista discurriendo sobre los temas más varios, en compañía de otros escritores de intereses igualmente universales.

Aunque según confesión propia del Sr. Romero no es un especialista en historia argentina, es autor sin embargo de un libro muy importante, aparecido en 1946, el cual supone un hondo conocimiento de la historia de su patria: *Las ideas políticas en Argentina.* Esta obra, que completa otra ya clásica de Alejandro Korn sobre tema afín, ha consagrado al Sr. Romero como autoridad en los temas que trata en su *Argentina: Imágenes y Perspectivas.* Los cuales temas son de una gran variedad porque atañen a los complejísimos problemas que plantea una nación como la Argentina.

Resulta, pues, muy difícil en una reseña como ésta tratar todos los temas que el Sr. Romero desarrolla con suma competencia y lucidez crítica. Sin embargo, estos temas son correlativos, interdependientes, de modo que, si se analizan algunos, el análisis se encuentra con todos ellos. De aquí que si elegimos el complejo tema de *las tres mentalidades existentes en la Argentina,* confrontamos el problema de la vida pública de ese país desde un haz de sugestivas perspectivas; asistimos idealmente al drama histórico de su democracia, cobramos conciencia del conflicto de las minorías y las masas rioplatenses, y, todo esto, nos conduce a inquisiciones de carácter histórico. Así, apenas consideramos un tema de cualesquiera de los once ensayos que componen el libro, inmediatamente movilizamos la totalidad de las cuestiones cuyo planteamiento integra la obra.

Limitaremos, pues, esta reseña a una consideración sumaria del segundo de los ensayos del libro, el titulado "Los elementos de la realidad espiritual argentina".

Una meditación detenida sobre las tesis de este ensayo y sus implicaciones bastaría —por las razones antedichas— para plantearnos todos los

principales problemas históricos, sociales y políticos de la Argentina tales como nuestro autor los plantea.

La tesis fundamental del Sr. Romero en éste y en otros ensayos, es que la realidad espiritual argentina se caracteriza "por su bajo índice de coherencia interior", lo cual es resultado de una "yuxtaposición de mentalidades diversas y recíprocamente reacias a su fusión" (p. 19).

La mera formulación de esta tesis plantea de inmediato una tríade de problemas. El primero, sociológico, atinente a la índole en sí de esa falta de coherencia; el segundo, histórico, que considera la génesis de la aludida yuxtaposición; y, el tercero, psicológico, referente a la naturaleza de esas mentalidades y a las razones de su impenetrabilidad. Pero esta tríade constituye una clasificación meramente metódica, pues la divisoria por ella establecida manifiesta una indisoluble correlatividad.

El análisis de esta tesis de la yuxtaposición de mentalidades estancas nos hace ver a grandes rasgos, aunque claramente, la visión que el Sr. Romero tiene de la historia argentina. En efecto: esa falta de coherencia interior que el Sr. Romero indica como resultante de una yuxtaposición de mentalidades constituye la clave del pensamiento histórico y sociológico de nuestro autor.

El cual pensamiento se funda en los siguientes postulados:

1) En la Argentina existen tres tipos de mentalidad que son: *la criolla,* la *universalista* y la *aluvial.*
2) La tercera mentalidad, posterior a las dos primeras y engendrada por la rápida transformación demográfica y económica de la nación a fines del siglo XIX, representa la mayoría.
3) Mientras estas tres mentalidades no logren una síntesis, fusión o armonía, "nada importante ocurrirá en la Argentina" (Es decir, el país no podrá resolver el gran problema de la convivencia nacional mediante una democracia cabal).
4) La mayoría "aluvial" debería adherirse a los ideales de la minoría "universalista".

La mentalidad criolla es la que creó un estilo de vida de raíces hispánicas en el Plata y tuvo un perfil bien definido hasta mediados del siglo pasado. El predominio de esta mentalidad se identifica con todo un ciclo de la historia argentina. A este ciclo, que dura desde 1810 hasta 1880, el Sr. Romero llama "el ciclo de la Argentina criolla".

Los hombres que dirigen los destinos de la Argentina tras la caída de Rosas y a partir de la constitución de 1853 representan la mentalidad universalista. Son una minoría intelectual, hostil al criollismo. Estos hombres

quieren transformar la realidad económica, social y espiritual de la República. Para lograr este fin abren las puertas a una inmigración que acude como un aluvión a su llamada, y ejercitan una política encaminada a desarrollar en gran escala la riqueza material del país. Gobernar es poblar; gobernar es enriquecer el país. Sueñan estos hombres con una Argentina —para decirlo metafóricamente— en que se decida la guerra del poncho con el frac, con la victoria del frac. La nación debe *descriollizarse* para pertenecer al concierto de las naciones civilizadas de Occidente.

Esta política tiene resultados rápidos. Se produce una profunda transformación en la Argentina. En cinco lustros se duplica la población del país con el aluvión de los inmigrantes; la riqueza se desarrolla en forma vertiginosa y, como consecuencia de estos dos fenómenos concomitantes, aparece una tercera mentalidad: la mentalidad *aluvial*. Es entonces cuando la realidad espiritual argentina muestra "una línea de fractura" y cuando la historia del país entra en el segundo ciclo que todavía no se ha cerrado: el ciclo de la Argentina aluvial.

Hoy todavía coexisten, hostiles, yuxtapuestas, las tres mentalidades susodichas. La primera —la criolla— es hostil a la masa aluvial. "Apegada a la tradición vernácula de origen español", es ésta una mentalidad anacrónica pues "es expresión de una realidad ya inexistente". La segunda, esto es, la universalista, hostil a la mentalidad criolla "y hostil pero esperanzada frente a la mentalidad aluvial", está representada por una minoría intelectual que, "a veces, para defender el carácter riguroso de su concepción... se esfuerza por mantenerse alejada de la realidad inmediata, sin hacer concesiones, o tratando de hacerlas tan insignificantes como pueda" (p. 26).

La tercera mentalidad, la aluvial, mayoritaria, está adscrita a una masa híbrida de orígenes, cuyo folklore tiene dos expresiones muy reveladoras: el tango y el sainete. Esta masa aluvial profesa un materialismo claramente manifiesto en una filosofía del éxito traducido ya como ascenso social ya como logro de riquezas o ambas cosas a la vez.

Sumamente interesante es la aguda caracterización de estos tres tipos de mentalidad. Ella interesa no sólo al sociólogo, al folklorista y al teorizador político, sino también al crítico literario. Y esto se debe a que el Sr. Romero filia muy sutilmente los tipos de literatura que han surgido de esas tres mentalidades y, a su vez, se basa en estos tipos de literatura para iluminar mejor los rasgos de esas mentalidades (Ver las páginas 23 y 27 del libro).

¿Cuál es la solución que propone nuestro autor? La solución ya ha sido insinuada más arriba: la masa aluvial mayoritaria debe lograr una homogeneidad y diferenciación espiritual de que aún carece. Para ello sería deseable que pudiese adoptar ciertos valores éticos de raigambre española de la mentalidad criolla, los cuales podrían "constituir bases firmes, siquiera por algún tiempo todavía, para nuestra ordenación espiritual" (p. 27). El Sr. Romero no nos dice cómo podría ser posible tal cosa, pero es bien claro en su opinión de que sólo la mentalidad universalista podrá orientar constructivamente a la aluvial. La mentalidad criolla, expresión de una realidad ya desvanecida, mal puede inspirar a la masa aluvial (Ver pp. 26-27).

* * *

Las múltiples implicaciones de las ideas aquí sumariamente formuladas tienen claro y convincente desarrollo en las tres partes en que se divide el libro, especialmente en los ensayos titulados "Indicaciones sobre la situación de las masas en la Argentina", "El drama de la democracia argentina", "La Enciclopedia y las ideas liberales en el pensamiento argentino anterior a Caseros", "Las ideas revolucionarias y la revolución", "Martínez Estrada, un renovador de la exégesis sarmientiana" y "Mitre: un historiador frente al destino nacional".

Los enfoques de estos temas muestran la coherencia y rigor de las ideas directrices de las investigaciones del Sr. Romero, y a su luz logramos nítidas imágenes de la Argentina actual desde perspectivas sabiamente escogidas.

HUGO RODRÍGUEZ-ALCALÁ
Rutgers University
New Brunswick, N. J.

GINO GERMANI, *Estructura social de la Argentina,* Editorial Raigal (Biblioteca Manuel Belgrano de Estudios Económicos, Buenos Aires, 1955.

Este libro del actual director del Instituto de Sociología de la Universidad de Buenos Aires, es el estudio más general y completo que sobre el tema se ha publicado en la república del Plata. Por eso ha de ser básico y fundamental en los futuros estudios de sociología argentina. No

obstante, el mismo autor reconoce sus limitaciones, y, por lo mismo, propone como título más exacto el siguiente: *Estudios sobre algunos aspectos de la estructura social argentina.* Las limitaciones no se deben, desde luego, a la incompetencia o falta de aspiraciones en un sentido más integral por parte del autor, sino a la falta de estadísticas positivas en los diferentes aspectos que abarca su estudio y que se señalan en cada lugar. De ello se desprende un hecho revelador: la Sociología, ciencia que surgió con el positivismo científico, parece ser una de las disciplinas más descuidadas, por lo menos en su aplicación inmediata, en uno de los países sudamericanos en donde el positivismo tuvo, precisamente, uno de sus más largos y fecundos períodos. Cabe recordar que en dicho país, la Sociología es disciplina básica en los planes de estudio de todas sus universidades y que en el aspecto teórico ha dado obras de primera jerarquía. La tal deficiencia debe justificarse, pues, por otras razones que el autor, desgraciadamente no da, como no alude al hecho que comentamos.

La obra de Germani se distribuye en tres amplias secciones: I. *Estructura demográfica;* II. *Estructura económico-social;* III. *Otros aspectos de la estructura social.* Precede una *Introducción,* en la que el autor expone su punto de vista teórico, su método y los fines de su aplicación. Sintéticamente podría establecerse así: si bien la realidad última de toda estructura social es su estructura cultural, de la cual preferiría partir un sociólogo perteneciente a las escuelas filosóficas llamadas de la cultura, las necesidades evidentes de conocer y ordenar antes el material, en el caso argentino, obliga a Germani a partir de la primera . Conviene insistir sobre este sentido de "necesidad", a fin de que el carácter descriptivo, estadístico y poco propenso a consecuentes teorizaciones, no nos induzca a situar al autor en momentos ya superados de dicha ciencia. Por nuestra parte, ponderamos el espíritu de cautela, el rigor técnico y las agudas intuiciones que campean en toda la obra, aun en aquellos momentos en que la deficiencia del dato hace casi imposible la explicación de un fenómeno.

Las conclusiones acerca del problema demográfico argentino han sido elaboradas teniendo como base el IV Censo Nacional, realizado el 10 de marzo de 1947, amén de otros censos menores y obras especializadas que el autor cita. En todo momento se hacen estudios comparativos y confrontaciones provechosas con los censos anteriores y con el movimiento demográfico de otros países. Repetir aquí las estadísticas estaría fuera del propósito de esta nota. En cambio será útil exponer brevemente algunas de sus conclusiones más importantes. Para ello, unos datos generales: la población argentina, en 1955, es de 18.920,000 habitantes; de ellos, . .

2.800,000 son extranjeros, cuyo porcentaje es el siguiente: italianos, .. 1.005,400; españoles, 820,600; paraguayos, 127,700; polacos, 114,800; rusos, 87,300; chilenos, 69,300; alemanes, 58,500; uruguayos, 56,000; brasileños, 52,000; otras nacionalidades, 438,100. Hay que agregar que en los siete años transcurridos desde el censo de 1947 entraron en el país 780,000 inmigrantes, en gran parte italianos. El mayor aflujo de inmigrantes tuvo lugar entre 1901-1910, que alcanzó a 1.120,000; un segundo grupo importante arribó entre 1921-1930, con un total de 878,000; el período 1941-1946 registra sólo 33,000 inmigrantes.

Atrae particularmente la atención la forma como está distribuida geográficamente la demografía argentina. Y lo primero que se destaca es un contraste muy marcado entre zonas rurales y centros urbanos. En el orden de los sexos, la población rural tiene predominio de varones con respecto a las ciudades; en el campo predominan también los menores de veinte años y la proporción de ancianos es menor; de suerte que en las ciudades predominan las mujeres, los ancianos y los habitantes comprendidos entre los veinte y sesenta años. Esto permite al autor sacar conclusiones sobre la natalidad, nupcialidad y mortalidad. Pero como estos hechos están ligados a otros factores de tipo económico y social, los resultados no pueden depender simplemente de las estadísticas. El hecho, por ejemplo, de que en los últimos quince años haya aumentado el número de matrimonios, pero no el de los nacimientos, como sería lógico según obvias leyes de familia, no parece depender tanto de causas económicas cuanto de otras más profundas. Una de ellas puede ser la paulatina ocupación de la mujer en trabajos fuera del hogar, y aun las que quedan en función de amas de casa, éstas, por la desaparición del servicio doméstico —ahora ocupado en fábricas, donde están mejor remuneradas y con vida más libre— tienen que llevar solas todo el trabajo del hogar. Otra razón puede ser el aumento del costo de la vida, que obliga a una división del trabajo y del tiempo en forma más individualizada, con lo cual es posible que los jóvenes, una vez en edad de casarse, se vean exigidos "familiarmente" a tomar la responsabilidad de la vida, que resuelven en la unión matrimonial. Pero hay otras causas, cuya explicación, mediata o inmediata, podría darla un estudio detenido de matrimonios no legales, los casos de perturbación sexual y la no mencionada y oculta "Ley de Profilaxis Social", que en países como los nuestros constiutye un hondo problema. Asimismo, el caso del hombre "alone", tan frecuente en E. U., merecería estudios muy detenidos, a fin de explicar fenómenos como los del llamado por los norteamericanos "de desorganización social", y por Durkheim, de "anomia". Estos y

otros problemas, como el de la variación de las edades entre nativos y extranjeros, la cuestión de las tasas de dependencia, la organización íntima de la familia, en sus relaciones con los niveles económico-sociales, los grupos de sociabilidad, de trabajo, educación, etc., constituyen la dinámica físico-psíquica de un pueblo, sus razones de ser como estructura armónica estable o su movilidad. Y en este juego de "estática" y "dinámica" social, según la terminología comtiana, la sociología descriptiva y cuantitativa no es siempre suficiente para explicar estructuras de sentido, calidad y forma. A veces hay que partir de las "formas" para explicar las causas. Y en este difícil juego de intuiciones y deducciones muchos hechos sociales quedan inexplicados. Esto ocurre especialmente cuando un cambio imprevisto en la vida de una nación no está directamente atestiguado por causas históricas de lenta y honda evolución.

Otra conclusión que se saca de las cifras demográficas, toca a la distribución geográfica de la población nativa y extranjera. La zona del Gran Buenos Aires, con más de 5.000,000 y los grandes centros urbanos destacan un desequilibrio evidente. Germani explica este hecho con dos razones: una histórica, "la tendencia centralizadora que llamaremos 'tradicional', y que Buenos Aires comparte con todas las ciudades argentinas y aun de Latinoamérica" (p. 75). Germani está de acuerdo con otros sociólogos argentinos e hispanoamericanos. El drama que hizo escribir a Martínez Estrada *La cabeza de Goliat* induce a sacar más consecuencias sobre esa situación "dirigente" de Buenos Aires, que sería de gran interés para la comprensión política, social, económica y cultural argentina; pero, el autor, que escribió este libro bajo el régimen peronista, no lo hace. Las razones son obvias. El otro factor o causa que determina esas aglomeraciones es la industrialización producida cerca de los centros urbanos y las ventajas para la clase trabajadora que esa industrialización representa. Pero lo más sintomático es que en esos centros también se ha radicado la inmigración, lo cual prueba, o que la inmigración "controlada" estuvo realmente mal controlada o que el elemento inmigrante se usó con fines inconfesados. Por lo demás, la presencia de núcleos extranjeros abundantes en los centros directivos de la vida argentina puede justificar también el carácter europeizante de esa vida y ciertos conflictos muy agudos entre nacionalistas y cosmopolitas que aparecen con violencia cada vez que se avecinan cambios políticos de repercusión nacional. Hay que recordar, asimismo, que en esos centros actúa el sector religioso con más tesón y que es allí también en donde la contraposición oligarquía-masa ofrece su más violento contraste. Otro problema, muy serio, es el creado por la migración

de la población rural a la ciudad, que depende de los factores antes mencionados y que puede modificar fundamentalmente la estructura económico-social del país y determinar, inclusive, un cambio radical en su constitución política. Porque derrotada la oligarquía latifundista agropecuaria por el ausentismo del peón ya transformado en obrero de fábrica, sería más viable la división de la tierra que tanto se pregona y, en consecuencia, el liberalismo político vendría a conjugarse en una efectiva democracia social.

No es nuestro intento reseñar detalladamente cada capítulo o tema de este jugoso libro. Bástenos con decir que la segunda parte del mismo, titulada *Estructura económico-social* nos da el más exacto panorama que podamos pedir sobre la constitución real argentina, basada en clases que prolongan formas de vida hace tiempo superadas. El sueño de Sarmiento, acariciado en tiempos de su ministerio en los E.U., quedó frustrado por una serie de causas internas y de orden internacional que los investigadores argentinos todavía no han puesto de relieve con lúcida conciencia, acaso porque en el fondo de la cuestión se encuentre el hecho, tan poco tenido en cuenta, de ser la Argentina un país subsidiario del Imperio Británico. Esta parte del libro de Germani, que da respuesta y completa obras de Sarmiento, Alberdi, J. A. García, Ingenieros y otros, debe ser motivo de hondas meditaciones para los futuros sociólogos, políticos y economistas argentinos. En ella hallamos la clave para resolver problemas básicos que hoy juegan un papel decisivo para el futuro argentino. Por lo menos, en la modificación de esa estructura económico-social están las fuentes que garanticen una realidad argentina realmente democrática.

La tercera parte de esta obra se titula: *Otros aspectos de la estructura social* y es la más valiosa aportación de que podamos disponer para el conocimiento de la educación y de la vida cultural argentina.

Gino Germani es un profundo conocedor de los aspectos teóricos y prácticos de la Sociología. Nacido en Roma en 1911, a los 23 años de adad se trasladó a la Argentina. Allí hizo sus estudios universitarios, se casó, se hizo ciudadano argentino y pudo realizar toda su labor de investigación. Su haber bibliográfico ostenta ya, a los 46 años de edad, más de cincuenta títulos. Destacamos su contribución de 1942: "La clase media en la ciudad de Buenos Aires", que publicó en el *Boletín* del Instituto de Sociología de la Universidad de Buenos Aires (I, 1942, pp. 105-126), y su complemento: "La clase media en la Argentina con especial referencia a los sectores urbanos", en el volumen conjunto titulado *Materiales para el estudio de la clase media en la América Latina* (Unión Pan-

americana, Washington, D. C., Oficina de Ciencias Sociales, 1950). Recientemente ha publicado en México dos volúmenes de sociología teórica y psicología social: *Estudios de psicología social* (México: Instituto de Investigaciones Sociales, Universidad Nacional, 1956) y *La sociología científica. Apuntes para su fundamentación,* de la misma edición y data. Finalmente, recordamos sus estudios de psicología social en los Estados Unidos de Norteamérica y una aguda interpretación de las relaciones entre el totalitarismo y las masas, tan común en los últimos tiempos en Europa y que resulta ser hoy la plaga de Latino América. Se llama este trabajo: *Integración política de las masas y el totalitarismo* y fue editado por el Colegio Libre de Estudios Superiores, Buenos Aires, 1956.

ALFREDO A. ROGGIANO
State University of Iowa,
Iowa City, Iowa

ANA MARÍA BARRENECHEA y EMMA SPERATTI PIÑERO, *La literatura fantástica en Argentina,* Imprenta Universitaria, México, 1957. 95 pp.

Algunos sectores de la literatura argentina no están todavía bien estudiados. Uno de ellos es el de la literatura fantástica, no obstante la importancia que tiene tanto en la Argentina como en todo el ámbito de la lengua española, como señala muy bien Ana María Barrenechea. De modo que este libro viene a llenar un vacío que se hacía sentir lamentablemente en nuestras letras.

Los autores (o autoras) son dos jóvenes investigadoras egresadas de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, en cuyo Instituto de Filología recibieron su educación básica al lado de maestros como Amado Alonso, Pedro Henríquez Ureña y Raimundo Lida. Emma Speratti Piñero es conocida por sus estudios sobre Valle Inclán y Horacio Quiroga, y Ana María Barrenechea acaba de publicar su tesis doctoral sobre Borges *(La expresión de la irrealidad en la obra de Jorge Luis Borges,* El Colegio de México, 1957), uno de los libros más logrados de la crítica argentina actual.

El librito que ahora comentamos se compone de tres trabajos de Emma Speratti Piñero: "La expresión de las fuerzas extrañas en Leopoldo Lugones", "Realismo e imaginación en la obra de Horacio Quiroga" y "La

literatura fantástica en las últimas generaciones argentinas: Julio Cortazar", y de dos trabajos de Ana María Barrenechea: "La creación de la nada en el humorismo de Macedonio Fernández" y "La expresión de la irrealidad en la obra de Jorge Luis Borges". La "Introducción" también pertenece a Ana María Barrenechea. La reunión de estos trabajos de dos autores diferentes en un solo volumen, se explica por la amistad de los mismos y por haber sido el resultado de un ciclo conjunto de conferencias en El Colegio de México, patrocinado por la Dirección General de Difusión Cultural de la Universidad Nacional Autónoma de México. El hecho de ser argentinas las expositoras y de darse el curso en El Colegio de México, viene a probar una vez más el trasplante del Instituto de Filología de Buenos Aires a la prestigiosa institución mexicana, hecho que ya ha sido notado por Zum Felde, por ejemplo, en su *Indice crítico de la literatura hispanoamericana. El ensayo y la crítica* (México: Editorial Guaranía, 1954, pp. 543 y ss.).

No es ésta una historia, en su completa cronología, de la literatura fantástica argentina, sino, como ya se habrá advertido, un grupo de estudios sobre figuras seleccionadas "ad-hoc". La "Introducción" da exacta cuenta del carácter del libro y a ella nos atenemos. La autora sostiene que "la literatura fantástica argentina es una de las más ricas dentro de las de habla española (pág. IX) y que ello se debe quizás al hecho de ser la Argentina "el país americano más abierto a las influencias extranjeras, donde una de las características nacionales es la posibilidad de no encerrarse en lo nacional, de interesarse por las manifestaciones de otros países y el elaborarlas luego personalmente"... *(Id.)* Estas afirmaciones, desde luego, llevan un margen muy vasto de riesgos. No creo que los uruguayos ni los mexicanos las aceptarán; porque el Uruguay puede alegar que la Argentina no ha contribuido a la poesía europea con poetas de la talla de un Supervielle, por ejemplo, y los mexicanos pueden, con toda justicia, decir que la Argentina no tiene un centro de difusión de la universalidad del Fondo de Cultura Económica, ni un escritor más universal que Alfonso Reyes, ni ha realizado integraciones artísticas como las de Alarcón u Orozco, por ejemplo. Además, el nacionalismo en la Argentina se ha mezclado con tendencias políticas foráneas, que lo han desvirtuado, y no responde, a veces, a la concepción nacionalista de la literatura que tuvo un origen en Herder, se divulgó y afirmó con los románticos y que en Hispanoamérica tiene características propias según el sustrato étnico y lingüístico de cada región o cultura prehispánica. Por otra parte, podría afirmarse, en cierto modo, que la literatura que en la Argentina se hace

pasar por más universal suele ser, a veces, la menos argentina, y no precisamente la más universal. Creemos, con Herder (y pienso también en Sarmiento), que una cultura es más universal cuanto más auténticamente nacional se ofrece a la consideración universal de esa cultura. Y en este sentido, México, Perú y Ecuador, por ejemplo, han superado a los argentinos, por lo menos en el segundo cuarto del siglo XX.

El resto del libro trae estudios de interés sobre Eduardo Wilde (aunque brevemente tratado en la introducción), Lugones, H. Quiroga, Borges, Macedonio Fernández y Julio Cortazar. Los trabajos de Emma Speratti Piñero son más antológicos y poseen una sencillez y una claridad propias de las exposiciones orales y de divulgación en medios donde los autores tratados tal vez no fueran de frecuentación muy familiar. Los de Ana María Berrenechea responden con eficacia a la índole filosófica de los autores estudiados. En ambas se debe reconocer seriedad, información, pericia de métodos e inteligencia crítica.

ALFREDO A. ROGGIANO
State University of Iowa
Iowa City, Iowa

HORACIO JORGE BECCO, *El Señor del Misterio.* Poema, Ediciones Colombo, Buenos Aires, 1956; *Diálogo del hombre y la llanura.* Poemas, Ediciones Colombo, Buenos Aires, 1956; *Duerme de frente en oscuro.* Poema, Ediciones Colombo, Buenos Aires, 1957.

En las nuevas promociones argentinas, Horacio Jorge Becco se destaca por su doble personalidad de investigador y de poeta. Nacido en Buenos Aires en 1924, hizo en la capital argentina todos sus estudios hasta graduarse en la Facultad de Filosofía y Letras de aquella Universidad. También ha hecho estudios en la Facultad de Ciencias Económicas. Actualmente pertenece al cuerpo de investigadores del Instituto Nacional de Filología y Folklore dependiente de la Academia Argentina de Letras.

Como investigador (y en especial como compilador y bibliógrafo), Becco ha publicado los siguientes libros y folletos: *Poetas libres de la España peregrina en América* (Buenos Aires: Editorial Ollantay, 1947), antología en colaboración con Osvaldo Svanascini y con prólogo de Rafael Alberti; *Diez poetas jóvenes* (Buenos Aires: Editorial Ollantay, 1948), antología en colaboración con Osvaldo Svanascini y con prólogo de Gui-

llermo de Torre. Lleva una excelente "Introducción a la poesía" de Osvaldo Svanascini y un muy útil "Panorama de la joven poesía argentina" del mismo Becco; *Poesía argentina moderna* (Buenos Aires: Editorial Pedestal, 1953), antología en colaboración con Osvaldo Svanascini, quien también es el autor de una "Introducción a la poesía actual"; *El tema del negro en cantos, bailes y villancicos de los siglos XVI y XVII* (Buenos Aires: Editorial Ollantay, 1951), selección de textos de anónimos de los siglos XVI y XVII, de Lope de Vega, Simón, Aguado, Quevedo, Góngora y Sor Juana Inés de la Cruz, con "Notas", una bien documentada "Introducción al tema del negro en España y América" y un "Suplemento bibliográfico". Como complemento de este libro Becco publicó un volumen titulado *Negros y morenos en el cancionero rioplatense* (Buenos Aires: Editorial Sociedad Argentina de Americanistas, 1953), antología y ensayo preliminar, con útiles notas al final del libro. Entre ambas antologías, ordenó una "Lexicografía religiosa de los afroamericanos" *(Boletín de la Academia Argentina de Letras,* XLX, 1952) [hay separata publicada por la Casa Editora Coni, Buenos Aires, 1952]. Becco ha hecho también importantes contribuciones al estudio de la literatura argentina, como *Don Segundo Sombra y su vocabulario* (Buenos Aires: Casa Editora Coni, 1950; primera edición, Buenos Aires: Editorial Ollantay, 1952; segunda edición, ampliada); *Contribución a la bibliografía argentina: W. H. Hudson* (1841-1922), separata de la revista *Alada,* Buenos Aires, 1955; "Bibliografía de Francisco Romero", en la revista *Ciudad* (Buenos Aires, números 4-5, segundo y tercer trimestre de 1956, páginas 66-88); *Pampa,* poemas inéditos de Ricardo Güiraldes, con Introducción del mismo Becco (Buenos Aires: Editorial Ollantay, 1954); prepara actualmente las "Notas" y "Bibliografía" para un libro sobre la vida y la obra de Ricardo Güiraldes de Adelina del Carril y otra bibliografía sobre Ricardo Rojas. Ha traducido del poeta norteamericano Vachel Lindsay su poema *Congo. Un estudio de la raza negra* (Buenos Aires: Ediciones Cuadernos Unicornio, 1950), con notas y prólogo y ha traducido (tal vez del francés) una antología de *Antiguos poemas chinos anónimos* (Buenos Aires: Editorial Sociedad Amigos del Arte Oriental, 1952). Por último, en este campo de sus actividades, ha prologado una selección de cuentos de Osvaldo Svanascini titulada *El espíritu petrificado* (Buenos Aires: Editorial Ollantay, 1949).

En poesía, Becco lleva ya publicados diez títulos (libros y cuadernos poéticos): *El Valle de la Luna Azul* (Buenos Aires: Editorial Sed, 1946); *Huelén* (Buenos Aires: Editorial Sed, 1946); *Paisano en el tiempo* (Bue-

nos Aires: Editorial Sed, 1947); *Límite de siete hilos* (Buenos Aires: Editorial Ollantay, 1947); *El finado* (Buenos Aires: Ediciones Cuadernos del Unicornio, 1951); *Campoemas* (Buenos Aires: Editorial Botella al Mar, 1952); *Dos poemas del sur* (Buenos Aires: Ediciones Colombo, 1954) y los tres que originan esta nota.

Como poeta, Becco pertenece a un sector de la poesía argentina que procede de los simbolistas franceses en cuanto a la "formulación" de lo poético (Mallarmé, Verlaine, Rimbaud), pero que se adscribe a fuentes superrealistas en cuanto a la "ejecución" de la materia poética. Esto en lo más general, porque hay que reconocer connotaciones propias de la singularidad expresiva y aun la intención de buscar un ser poético que funde, en lo universal, lo nacional argentino. El Ultraísmo hizo o trató de hacer esto en su momento. Borges lo logró ejemplarmente en *Fervor de Buenos Aires* (1923) y *Luna de enfrente* (1925). Los "nuevos", sobre todo después del grupo de 1940 (la "Balada del Río Salado" de Barbieri es jalón obligado), han navegado por corrientes muy dispares, tanto librescas como de fuentes nativas. Algunos poetas del interior, menos influidos por la avalancha cosmopolitizante que sufre Buenos Aires, han logrado resultados de gran valor (Ramponi, Castilla, entre otros). Becco, acaso uno de los poetas más cultos entre los jóvenes, anda con pie más firme que otros (el desconcierto abunda en Buenos Aires) cuando busca las esencias de una "argentinidad" poética *(Huelén, Paisano en el tiempo, El finado, Campoemas, Dos poemas del sur);* pero insiste de tal manera en conjugar el misterio con la imagen verbal que lo sostiene, que el lector no logra "descubrir" su mundo, y se nos "queda" siempre como una esencia evadida y evanescente *(Señor del Misterio* y *Duerme de frente en oscuro).* Logra, no obstante, ponernos en una atmósfera, que yo diría de palabras, en donde la pampa, el pajonal, la guitarra, el paisano, el poncho, los caranchos, etc., "construyen" o "componen" metáforas singulares, pero no crean ciertamente una realidad a la vez poética universal y argentina. La "intencionalidad" de que habla una escuela lingüística muy difundida en Buenos Aires, se ve demasiado intencionada; lo que equivale a decir que una fuerza de afuera se encaja en la sustancia que el poeta quiere levantar, y la palabra queda como un sombrero de copa puesto en la frente de un paisano de los campos argentinos. Abunda este tipo de "hacer" poesía en el sector más culto y en la *élite* más refinada de Buenos Aires. Es un deseo, tal vez muy noble, de hacer entrar lo europeo (más lo francés que otra cosa, y cierto francesismo) en la forma de ser y de expresarse que responde a una actitud característica del dualismo cultural rioplatense.

Pero cuando se transplantan formas de vida y de arte, lo más grave no está en ese trasplante, sino en la capacidad de sedimentación que posea la realidad que lo recibe. La integración es o una absorción o una sustitución, y en ambos casos uno de los elementos está condenado a morir. Los poetas argentinos de la línea culta saben que tienen un puesto en las historias literarias que se hacen desde arriba, según creencias y valores que se imponen desde las culturas superiores. Pocos, después del heroico impacto gauchesco, tienen tanta seguridad de supervivir, cuando se cotejan elementos de diferenciación y arraigo. Por lo demás, "el alma del poeta se orienta hacia el misterio", como dijo Antonio Machado, y poeta hubo que consideró a la poesía como "un peso confuso sobre el corazón". Sin duda la poesía será eso, pero... como camino hacia la poesía, que creemos una claridad del alma y una verificación del ser en el mundo. Lo demás... que sea literatura.

ALFREDO A. ROGGIANO
State University of Iowa,
Iowa City, Iowa

ANTONIO CURCIO ALTAMAR, *Evolución de la novela en Colombia,* Publiciones del Instituto Caro y Cuervo, XI, Bogotá, 1957, xxviii + 339 pp.

Este libro alcanza el alto nivel de los tomos ya publicados por el Instituto Caro y Cuervo. Con él su autor ganó el Premio Nacional de Literatura José María Vergara y Vergara el 6 de agosto de 1953. En poco más de dos meses después, el 20 de octubre, Curcio Altamar estaba muerto; un suicida. Con excepción de unos pocos detalles del capítulo final y de la bibliografía (lista de novelas) con que termina su volumen, dejó un manuscrito completo; la bibliografía fue refundida y puesta en forma final por don Rubén Pérez Ortiz, Jefe del Departamento de Bibliografía del Instituto. Una *Noticia biobibliográfica* por don Efraím Rojas Bobadilla encabeza el volumen; ella explica las condiciones de su composición y ofrece una breve relación de la vida y de la trágica muerte de su autor.

Producto del temperamento y de los estudios de su autor (Curcio fue Jefe de la Sección de Historia Cultural del Instituto por más de un año, antes de su muerte), el libro fue escrito como resultado de una erudición

amplia y profunda. Curcio, desde luego, conocía las letras hispánicas; había profundizado también en otras literaturas, ayudado en el esfuerzo por su conocimiento de varias lenguas. Su obra demuestra una serenidad de juicio y un entendimiento humanístico que le permitían ver la novela colombiana en la perspectiva de las letras amenas de su país y del Mundo Occidental. Es su opinión (pág. xxviii), que la novela colombiana puede compararse favorablemente con la literatura más afamada de su país, la poesía lírica. Es muy posible que otros críticos no estén siempre de acuerdo con esta idea. Véase, por ejemplo, el parecer de Gabriel Giraldo Jaramillo en *Indice cultural,* número 20 (mayo de 1955), pág. 466; este crítico niega que exista una novela colombiana, si se toma en consideración la calidad como norma de la crítica. Es probable que la mayoría de los estudiosos en la materia lleguen a una conclusión que represente un término medio entre los juicios de Curcio y de Giraldo Jaramillo.

En su *Introducción,* Curcio dice que aunque su idea original fue de terminar su trabajo con *La vorágine* (1924), más tarde incluyó otra materia de fecha posterior. La *Bibliografía* de Curcio-Pérez Ortiz llega hasta 1956. Curcio *(Introducción,* xxviii) dice que usó varias fuentes de la historia y de la bibliografía de la novela colombina, pero su obra no trae en ningún lugar una lista de tales fuentes; éstas aparecen en notas al pie de varias páginas. Ésta es un área en que la *Bibliografía de la novela colombiana* por Englekirk y Wade aún puede tener valor para la referencia.

El tomo que Curcio nos ofrece es una amplificación bastante extendida de la *Bibliografía* de Englekirk y Wade llamada E-W, más adelante). Curcio divide su obra en trece capítulos; en los cinco primeros trata de la falta de una verdadera novela en los días tempranos de la colonia. Indica, sin embargo, que había elementos novelísticos en ciertos otros géneros de la literatura colonial. Sugiere ciertas razones por las cuales la novela no aparecía; éstas incluían la condenación de la ficción como nada más que un entretenimiento ocioso y por eso no digna de la consideración de personas serias. La primera novela colombiana, la *Ingermina* de Juan José Nieto, fue publicada en 1844, veintiocho años después de la primera novela de América, *El Periquillo sarniento* del mexicano Lizardi. A partir de la *Ingermina,* la novela colombiana inicia, pues, su florecimiento. Curcio trata de su evolución tanto cronológicamente como de una ilustración de los períodos literarios, el romanticismo, el realismo, el modernismo. Además, categoriza las novelas de acuerdo con sus tipos; históricas, poemáticas, costumbristas, psicológicas, telúricas. Muchas veces Curcio ofrece el resumen de una novela, y sus notas tienen un valor inusitado por

causa de su inclusión de detalles biográficos que han de ser nuevos a muchos de sus lectores. Da una consideración extensa, como es de esperarse, a *María,* a *El moro,* a *La vorágine* y a la ficción de Tomás Carrasquilla. Las influencias extranjeras reciben un tratamiento cuidadoso, especialmente las francesas; es sobresaliente la competencia de Curcio en esta área. Por la mayor parte, el tratamiento que Curcio da a su asunto es concienzudo; la obra merece pocos reparos serios. Ha añadido numerosos nombres y títulos a la *Bibliografía* de E-W.

La *Bibliografía* de Curcio-Pérez Ortiz de las páginas 267-322 forma una contribución notable. E-W había registrado unos 250 novelistas; C-PO incluye casi 300. Los 500 títulos de E-W reciben un suplemento de unos 300 en C-PO. E-W había evadido el problema de la definición de "novela"; C-PO hace lo mismo. Como consecuencia, C-PO incluye cuentos que no deben incluirse, si "novela" quiere decir una obra de ficción de una longitud convencional. Por ejemplo, es muy probable que muchas de las piezas de ficción que aparecieron en la *Novela semanal* sean cuentos, o a lo más novelas cortas. Del total de los aproximadamente 800 títulos de C-PO, quizá una tercera parte sean de novelas de menos longitud que la convencional. Esto no implica necesariamente un defecto, si el lector tiene siempre en cuenta la inclusión de obras cortas. Pero a veces faltan datos que pudieran ayudar a la determinación de la longitud. Por ejemplo, de *Los asteroides* de Ramón Martínez Zaldúa se dice en C-PO que tiene 235 páginas; en E-W se ve que el tomo se compone de doce novelas cortas.

Sin género de duda, C-PO ha clarificado varias incertidumbres en E-W, y también ha corregido unos errores. Pero C-PO no explica las discrepancias entre sus datos y los de E-W (para eso difícilmente pudiera haber espacio), y no es posible determinar definitivamente quién tenga la razón en cada caso. Parece sí que hay casos de error en C-PO. Por ejemplo, omite el nombre (que tiene E-W) de Emilio Gebhardt, el título *Pensamientos de un viejo* para Fernando González, el nombre de Santiago Jaramillo Arrechea y su novela *Calixto,* el nombre de Juan José Molina y sus "novelas"; omite a José y a Lisandro Restrepo. No da entrada a Julio Posada R. y su *El machete,* una novela corta (Litografía colombiana, Bogotá, 1929), 120 páginas en letra de mano. Sistemáticamente C-PO omite las entradas de E-W hechas sobre la autoridad del *Diccionario biográfico y bibliográfico* de Ospina; sería interesante saber la razón para eso. (Quizá el señor Pérez Ortiz nos favorezca con un artículo que describa su

composición y refundición de la *Bibliografía* de Curcio). Fue una parte del procedimiento de C-PO la omisión de títulos dados en E-W como "en preparación". Tampoco —y desde luego por razones excelentes— incluye los nombres de las bibliotecas en donde se pueden encontrar las novelas; E-W todavía puede ser útil tanto en esta área como en aquella en donde da comentarios sobre el contenido de varias novelas.

C-PO añade unos pocos seudónimos a la lista dada en E-W, pero omite un número todavía más grande: veintiocho para ser exacto. Es imposible adivinar si esto resultara en cada caso como un error o por causa de una preferencia editorial. Su procedimiento en la manipulación de los seudónimos no sigue ningún patrón consistente. El formato de su libro es atractivo; su tipografía es de una exactitud inusitada. La *Corrigenda* al final registra unos pocos errores; deben añadirse dos más: En la página 280, línea 10, *Onls* debe leerse *Onís;* en 318, línea 3, *Vellejo* debe ser *Vallejo.* El *Indice onomástico* y un *Indice general* ofrecen auxilios de gran utilidad.

E-W era tentativa; C-PO no usa este término. Sin embargo, el señor Pérez-Ortiz (pág. 265) afirma que no todas las novelas recientes han alcanzado entrada, por no estar, algunas de ellas, disponibles en las bibliotecas públicas de Bogotá. Y el señor Pérez-Ortiz dice también que, no pudiendo consultar todas las obras registradas en C-PO, tuvo que consultar otras bibliografías. Es obvio, por esa y otras razones, que la bibliografía definitiva de la novela colombiana todavía queda por compilarse. Dadas las dificultades casi insuperables para el proyecto, es de una realización dudosa. Entretanto, los estudiosos de la novela colombiana tendrán que quedar muy agradecidos a los compiladores de la *Evolución de la novela colombiana* y su *Bibliografía* por este volumen, muy útil, a pesar de ciertos lapsos casi inevitables.

GERALD E. WADE
University of Tennessee

Noticias de Iberoamérica

(A cargo de Alfredo A. Roggiano, con la colaboración de Horacio J. Becco [Argentina], Hernán Díaz Arrieta ("Alone") [Chile], Luis Leal [México], Julio Icaza Tejerino [Nicaragua] y Juvenal Ortiz Saralegui [Uruguay], (Agradecemos a toda persona que nos envíe noticias para esta sección y mencionaremos aquí su nombre).

ARGENTINA

Academia Argentina de Letras. Incorporó como nuevo miembro del cuerpo académico al escritor Ricardo Sáenz Hayes. Nacido en Buenos Aires en 1888, estudió en esa Universidad y en la Escuela de Altos Estudios de París. Crítico teatral de *La Prensa*, representó a dicho diario en Europa. Es autor de: *Almas de Crepúsculo* (1909), *De Stendhal a Goncourt* (1923), *El viaje de Anacarsis* (1924), *Blas Pascal y otros ensayos* (1925), *La Polémica de Alberdi con Sarmiento* (1926), *Perfiles y caracteres* (1927), *Miguel de Montaigne* (1939) *El Brasil moderno* (1942), *De la amistad en la vida y en los libros* (1943), *Miguel Cané y mi tiempo* (1942), etc.

Asociación Argentina de la Crítica Literaria. A las agrupaciones con el fin de estimular la crítica literaria en la Argentina que hemos mencionado en el Núm. 41-42 (véase pág. 437) se agrega ahora este nuevo organismo, que integran figuras tan conocidas como Romualdo Brughetti, Carmen Gándara, Juan Carlos Ghiano, María Hortensia Lacau, Luis Emilio Soto y Guillermo de Torre.

A. S. C. U. A. Esta prestigiosa entidad, que continúa la tradición de Mayo en la república del Plata, ha rendido homenaje a Esteban Echeverría, con motivo de cumplirse el 106º

aniversario de su muerte. La prensa argentina divulgó en tal oportunidad una "Declaración" relacionada con el prócer y el ideario democrático que la mencionada institución defiende.

Colegio Libre de Estudios Superiores. La familia del catedrático y humanista Gregorio Halperín, fallecido en 1951, ha creado un premio consistente en 5,000 pesos, para el mejor trabajo sobre la enseñanza del latín en la Argentina, que será otorgado por el Colegio Libre, a cuyo directorio perteneció el extinto.

Dicha institución siguió asimismo dictando cursos sobre diferentes temas de cultura, entre los que destacamos un "Homensaje a Ortega y Gasset", por la importancia del ilustre filósofo español en el desarrollo del pensamiento hispanoamericano, como lo hizo notar el profesor Francisco Romero en su magistral disertación de apertura del curso ofrecido, que tituló "Ortega y Gasset y el problema de la jefatura espiritual".

La misma institución rindió homenaje a Baldomero Sanin Cano, con motivo de su fallecimiento, con una conferencia que estuvo a cargo del Director-Editor de la *Revista Iberoamericana*, profesor Alfredo A. Roggiano, quien hizo un viaje de extensión cultural por distintos países de Hispanoamérica.

Baldomero Fernández Moreno. En un barrio de la ciudad de Buenos Aires, situado en la esquina de las calles Concepción Arenal y Guzmán, fue inaugurada una biblioteca popular con el nombre del gran poeta que tan bien supo evocar aspectos del vivir porteño. Asimismo, la Academia Argentina de Letras resolvió colocar una placa en la casa habitada por quien fuera miembro de dicha corporación.

Premios Literarios. La Sociedad Argentina de Escritores entregó el Gran Premio de Honor 1955 al escritor Manuel Mujica Láinez. Es ésta, sin duda la máxima recompensa honorífica que se da a un escritor argentino, y cuenta ya con una tradición que evoca nombres como los de Arturo Capdevila, Ezequiel Martínez Estrada, Victoria Ocampo y Ricardo Rojas, entre otros, a quienes también se otorgó dicho premio. Mujica Láinez es en la actualidad una de las figuras de más prestigio en las letras argentinas.

La asociación "Amigos del Libro Argentino" entregó los premios que otorga la casta editora Kraft y que se conoce

con el nombre de "América en la novela". La recompensa asciende a la respetable suma de 30,000 pesos y fue entregada al joven novelista argentino David Viñas por su obra *Un Dios cotidiano.*

Los premios nacionales de literatura y ciencias fueron otorgados a: Francisco Romero, por su libro *Teoría del hombre*; a Jorge Luis Borges, por *El Aleph;* a Manuel Mujica Láinez, por *Los ídolos;* a H. A. Murena, por *La fatalidad de los cuerpos;* a Vicente Barbieri, por su libro poético *El bailarín;* a Silvina Ocampo, por *Los nombres;* a S. Eichelbaum, por su drama *Dos brazos,* a Conrado Naló Roxlo por su comedia *Judith y las rosas* y a P. Palant, por *La dicha impía.*

La Intendencia Municipal de la ciudad de Buenos Aires dispuso la creación de un gran premio, consistente nada menos que en la suma de 100,000 pesos, destinado a honrar la memoria del insigne maestro de la literatura argentina Ricardo Rojas, muerto este año. La recompensa se otorgará a la mejor obra de autor argentino editada en Buenos Aires que trate sobre temas de Indoamérica.

La misma Municipalidad otorgó los premios de literatura correspondientes a 1954-1956. Los autores favorecidos fueron: Carlos Mastronardi, H. A. Murena, Alberto Girri, Luisa Mercedes Lerensm y David Viñas.

Muertos ilustres. Tres destacados escritores argentinos murieron en el transcurso de 1957. Son ellos Luis Cané, Pedro Inchauspe y Ricardo Rojas. *Luis Cané* (1897-1957) era descendiente del célebre autor de *Juvenilia,* Miguel Cané. Excelente poeta dentro de la tradición del romancero castellano, figura en todas las buenas antologías de la poesía argentina. En 1956 se publicó en Buenos Aires un folleto titulado: "Arturo Torres Ríoseco: Luis Cané", que contiene los mejores juicios que se han emitido sobre el autor de *Mal estudiante* y *Romancero del Río de la Plata. Pedro Inchauspe* (1896-1957), redactor del diario *La Prensa,* es bien conocido por quienes se especializan en la literatura gauchesca argentina, tema sobre el cual ha publicado, además de su obra básica titulada *La tradición y el gaucho* (Buenos Aires, Editorial Kraft, 1956), un útil *Diccionario del "Martín Fierro"* (Edición de la "Biblioteca Manantial", Buenos Aires, 1956). Pero es indu-

dable que la pérdida máxima que debe lamentar la República Argentina es la del *Dr. Ricardo Rojas* (1882-1957). Desaparecido el 29 de julio de 1957, a la edad de 75 años, deja una obra cuyo volumen alcanza, por su cantidad, calidad literaria y hondura de pensamiento, a la que realizaron los más grandes constructores de nuestra América. Fundador y primer profesor de la cátedra de literatura argentina en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, profesó en ella durante más de treinta años, hasta que en 1946 se vió obligado a retirarse por imposiciones de las circunstancias políticas de aquel momento crucial de la vida argentina. Rojas era entonces candidato a senador nacional por el partido de la Unión Democrática, el máximo oponente al avance de Perón, quien desde entonces estableció su gobierno dictatorial en el país del Plata. También perdió entonces la dirección del Instituto de Literatura Argentina de la universidad bonaerense, cuya colección de publicaciones es una de las fuentes imprescindibles para el estudio de la literatura argentina. Ricardo Rojas es el primer historiador que podríamos llamar integral de la literatura de su país. Además de su obra básica, *Historia de la literatura argentina* (1917-1922) fue el creador de una "Biblioteca de Autores Argentinos" y el principal orientador, hasta la fecha, de los estudios histórico-literarios hechos en su país. Militante político desde los comienzos de su carrera de escritor, conoció la cárcel en Tierra del Fuego en 1930. Decano de la Facultad de Filosofía y Letras y Rector de la Universidad de Buenos Aires, miembro de las principales academias del país y correspondiente de otras extranjeras, su personalidad ejemplar ha sido siempre motivo del más alto respeto, como pensador, como escritor de variada faceta, como figura moral de maestro y hombre público. Historiador de la cultura nacional, descubrió símbolos que bautizó con nombres que se han acuñado definitivamente: San Martín, "El Santo de la Espada"; Sarmiento, "El Profeta de la Pampa", o bien ahondó en procesos internos y americanos que fueron hallazgos en su tiempo y que hoy constituyen corrientes de ideas fundamentales en la indagación del ser espiritual del Nuevo Mundo: *La restauración nacionalista* o *Eurindia*, por ejemplo. Su obra,

demasiado vasta como para detallarla en esta breve nota necrológica, comprende historia, ensayo, teatro, poesía, novela, crónicas de viaje, cuentos... Sin duda mucho de ella se hace pasible de revisiones que el tiempo impondrá con crítica objetiva; pero quedará siempre la firme convicción de un ideal americanista y de argentinidad sincera y elocuente, como en todo aquel que asume una actitud, la vive, la idealiza y la defiende con pasión. Por ello la Argentina tendrá para con su maestro la deuda que siempre se tiene para con quienes han penetrado el alma de la nacionalidad. (A. A. R.).

La Revista "Nosotros". El 1º de agosto de 1957 fue recordado en Buenos Aires el cincuentenario de la fundación de la revista *Nosotros*. Con tal motivo se rindieron homenajes a sus fundadores, Alfredo Bianchi y Roberto F. Giusti. Alfredo Bianchi murió en 1942, y el homenaje consistió en una vista a su tumba, en el cementerio de la Chacarita, por parte de los amigos y ex-colaboradores de la revista, con el objeto de exaltar su personalidad y la importancia de su obra. Roberto F. Giusti, cuya labor como crítico literario no es necesario ponderar aquí, es el fundador y director supérstite de la valiosa publicación, y a él se le ofreció un banquete en un restaurante de Buenos Aires, al que asistió la más alta representación de la intelectualidad argentina, uruguaya y de otros países residentes en Buenos Aires. Toda la prensa argentina destacó la conmemoración como un hecho que evoca un acontecimiento trascendental en la vida cultural argentina de este siglo. Revistas de Buenos Aires y Montevideo le dedicaron artículos especiales. Y el mismo Roberto F. Giusti, actualmente uno de los puntales de la redacción del diario *La Prensa*, se encargó de evocar la historia de la revista y sus vicisitudes en un discurso que leyó en el acto de clausura de la exposición de revistas argentinas que llevó a cabo la Dirección Nacional de Cultura. El Director-Editor de la *Revista Iberoamericana*, profesor Alfredo A. Roggiano, que asistió a dichos actos de homenaje, entrevistó al Dr. Roberto F. Giusti en su gabinete de estudio que actualmente ocupa en el Instituto de Literatura Iberoamericana de la Universidad de Buenos Aires. Los resultados de dicha entrevista se publican en la sección "Estudios"

de esta revista, con el título de "Roberto F. Giusti y la revista *Nosotros*".

Sociedad Argentina de Escritores. A fines del mes de julio de 1957 fue elegida la nueva Comisión Directiva de dicha entidad, que agrupa a los mejores escritores argentinos. La misma quedó constituida de la siguiente manera: Presidente, Carlos Alberto Erro; Vicepresidente, Luis Emilio Soto; Tesorero, Héctor Eandi; Secretarios, Celia de Diego y Miguel Alfredo Olivera; Vocales, José P. Barreiro, Eduardo González Lanuza, Marcos Victoria, José Luis Lanuza, Fermín Estrella Gutiérrez, León Dujovne, Conrado Nalé Roxlo y Roberto Ledesma.

Poetas recordados. En San Martín de los Andes, Neuquén, su tierra natal, fue recordado el poeta regionalista argentino Miguel A. Camino, autor de *Chaquiras* y *Chacayaleras* y acaso el mejor poeta de la lengua en esa modalidad artística.

En Olivos, aristocrática zona del Gran Buenos Aires, el Círculo de Amigos de las Letras, las Artes y las Ciencias, recordó al poeta Fernán Félix de Amador, muerto en 1954. El autor de *El ópalo encendido* (1921) y *La copa de David* (1923) fue durante muchos años el crítico de arte del diario *La Prensa*.

Con otros actos similares fueron recordados: Olegario Víctor Andrade, Martiniano Leguizamón, Calixto Oyuela, Evaristo Carriego y Alfredo R. Bufano.

El conocido escritor Jorge Luis Borges fue objeto de un cálido homenaje con motivo de haber recibido el premio nacional de Literatura.

BOLIVIA

Cordillera. Acaba de publicarse el primer número de esta nueva revista boliviana de cultura; la entrega corresponde a los meses de julio-agosto de 1957. La dirige Fernando Díez de Medina, el ilustre historiador de la literatura boliviana y Ministro de Educación de aquel país. *Cordillera* sale a luz auspiciada por el Departamento de Publicaciones y Difusión Cultural del mencionado Ministerio de Educación.

BRASIL

José Lins do Rego (1901-1957). Acaba de fallecer en la capital carioca el celebrado novelista, autor de *Menino de engenho* (1932), *A moleque Ricardo; Pureza* (1937), *Doidinho* (1933), *Dangué* (1934), *Pedra Bonita* (1939) y *Fogo morto* (1943). Sobre su última novela ha dicho A. A. de Melo Franco en su historia *La literatura del Brasil:* "Es un instintivo y su poderosa imaginación, al transportar la verdad hacia un plano de poesía y ficción, nada le resta de su fuerza elemental ni de su sabor agreste. Su última novela, *Fogo morto,* escrita en el mismo ambiente de las primeras, trae ya la forma más reposada de una mayor experiencia y, sobre todo, nos indica cualidades de penetración que no se hacían presentes en las anteriores, perdidas en caudalosa descripción".

Academia Brasileña de Letras. Eligió nuevo miembro, para ocupar la vacante de Aquino Corrêia, al conocido periodista, ensayista y autor teatral Raimundo de Magalhães (h.).

La misma corporación ha hecho entrega de los premios correspondientes a 1956. El premio "Machado de Assis" fue otorgado a Luis da Camara Cascudo; el "Carlos de Laetes", a Adolfo Morales de los Ríos (h), y el "Coelho Neto", a Ondina Ferreira y Osman Lins.

COLOMBIA

Biblioteca Nacional. Fue designado su nuevo director, que ahora lo es el señor Julián Motta Salas.

Instituto Caro y Cuervo. Ha iniciado la publicación de una nueva serie de trabajos que lleva por título "Filólogos Colombianos". El primer volumen está consagrado a Rufino José Cuervo y lleva un estudio de Fernando Antonio Martínez y una bibliografía de José Ortega Torres.

Benigno A. Gutiérrez. Su muerte nos priva de un excelente especialista en Tomás Carrasquilla.

COSTA RICA

Luis Dobles Segrera (1890-1956). La muerte de este ilustre educador, bibliófilo y diplomático hace perder a Costa Rica uno de sus más valiosos escritores. Autor de un *Indice Bibliográfico de Cosa Rica,* en 9 volúmenes, y de varias obras de creación.

CUBA

Muerte de dos historiadores. Son ellos: Joaquín Llaverías (1875-1956), que fue por muchos años director del Archivo Nacional. Es autor de la *Historia de los archivos de Cuba* (1912) y publicó asimismo unas *Cartas inéditas de José Martí* (1920). El otro historiador fallecido es Gerardo Castellanos (1879-1956), autor de *Ensayos biográficos* (1910) y de una *Historia de Santiago* (1946), entre otras obras.

CHILE

Premio Nacional de Literatura. Fue otorgado a Manuel Rojas, cuya novela *Hijo de ladrón,* lleva ya la quinta edición: tres de la Editorial Nascimiento (1951, 1955, 1956), una de Emecé, Buenos Aires (1955) y otra de Zig-Zag (1957). Manuel Rojas nació en Buenos Aires en 1896, de padres chilenos y por eso, y por haber vivido y escrito su obra en Chile, se lo considera chileno. Sobre su obra, en general, remitimos a la *Breve historia de la literatura chilena,* de Arturo Torres Ríoseco (México: Manuales Studium, 1, 1956), págs. 116-118. El crítico chileno *Alone* nos dice de él, en carta personal: "Su personalidad simboliza muy bien la evolución literaria de Chile y la nueva faz, tan sorprendente, que ofrece nuestra cultura en este siglo, comparada con la de los siglos anteriores. No pertenece, como los autores del siglo XIX, a las altas capas sociales. Viene del pueblo, del más azotado pueblo, y se formó solo, mediante su energía íntima, su profunda y tenaz vocación, su talento vigoroso, personal, inconfundible, a espaldas de escuelas y Universidades, en una línea de tranquila avanzada. Con *Hijo de ladrón* la novela nacional alcanza su cumbre.

Por eso, cuando se pregunta hoy cuál es la mejor novela chilena, juzgando por el sólo mérito literario, en el plano de las obras de arte, es preciso responder: *Hijo de ladrón*".

Otros Premios. El Premio "Atenea" y el premio "Mauricio Fabry" fue otorgado a José Manuel Vergara, joven de 28 años, por su novela *Daniel y los leones dorados,* que acaba de publicar la Editorial Pacífico. Al mismo se le otorgó también el premio de la Municipalidad de Santiago, que compartió con Enrique Délano, por su obra *Puerto de fuego.* El premio municipal de teatro fue otorgado a *El prestamista,* de Fernando Joseau y el de crítica literaria, a Mario Naudón por su obra *Apreciación teatral.*

Falleció Claudio Matte Pérez. A los 98 años falleció el distinguido educador Claudio Matte Pérez, autor del famoso silabario que lleva su nombre, del cual se han editado millones de ejemplares y en el que aprendieron a leer muchísimos chilenos. El extinto también era autor de muchos libros de lectura y textos de enseñanza.

Revista Literaria. La Sociedad de Escritores de Chile, presidida por Ricardo A. Latchan, ha publicado el primer número (nueva época, septiembre de 1957) de una *Revista Literaria* dirigida por Armando Cassigoli, administrada por René Hurtado Borne. Trae ochenta páginas de noticias, cuentos, versos, etc. y excelente material de informaciones.

Muerte de un viajero. Ha muerto Tancredo Pinochet Le Brun, escritor que vivió un poco al margen de la literatura, gran viajero, autor de *Viaje Plebeyo por Europa* y *Viaje de Esfuerzo.* Sus libros incitaron a muchos jóvenes a salir de Chile. Diarista, polemista, avanzado, independiente, hombre singular, escribió gran cantidad de obras, incluso novelas, desprovistas de calidad literaria, pero vitales. Había nacido en Santiago en 1888 y, poco antes de morir, estaba aprendiendo ruso.

Eduardo Barrios. Se han celebrado los cincuenta años de escritor de Eduardo Barrios, novelista, Premio Nacional de Literatura, cuyas novelas más famosas son *Un Perdido,* su mejor novela, *El Hermano Asno* y *Gran Señor y Rajadiablos.* Ha sido Ministro de Educación del Presidente Ibáñez y es Director General de Bibliotecas, Archivos y Museos.

Octogenario. Este año cumplió ochenta de edad Diego Dublé Urrutia, autor de *Fontana Cándida*, colección de sus poemas. Dublé Urrutia inicia la renovación literaria del siglo, incorpora el campo chileno a la alta poesía y, con una obra escasa, ocupa la categoría máxima, indisputada hasta hoy por las nuevas generaciones.

Pablo Neruda. El gran poeta de *Residencia en la Tierra* y miembro del directorio de la Sociedad de Escritores de Chile, se encuentra actualmente en París.

Poeta Embajador. El poeta Juan Guzmán Cruchaga fue nombrado Embajador en El Salvador, país que designó Embajador en Chile al poeta Hugo Lindo.

ESTADOS UNIDOS DE NORTEAMERICA

Octavo Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana. Celebróse en Puerto Rico, tal como lo anunciamos en el Núm. 41-42 de nuestra Revista, pp. 431-434. Véase al respecto nuestro Editorial, firmado por el Dr. Arturo Torres Ríoseco.

Ralph E. Warner. Falleció inesperadamente el distinguido profesor de la Universidad de Colorado, autor de obras de investigación de primer orden en el campo de las letras hispanoamericanas, como *Bibliografía de la Poesía Mexicana* (Harvard University Press, Cambridge, 1934), *Historia de la Novela Mexicana en el Siglo XIX* (México: Editorial Robredo, 1953) y *Bibliografía de Ignacio Manuel Altamirano* (México: Imprenta Univeristaria, 1955). Sobre esta última publica una reseña en el número 43 de nuestra Revista, págs. 200-201, el profesor Manuel de Ezcurdia, en donde da referencias de su obra.

Luis Monguió. El destacado investigador español radicado en los Estados Unidos, ha sido incorporado definitivamente como catedrático de literatura a la Universidad de California, Berkeley. Monguió, que es uno de nuestros activos colaboradores, miembro y ex-presidente del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, es autor de obras de notable mérito, como su *César Vallejo. Vida y obra. Bibliografía. Anto-*

logía (New York: Columbia University. Hispanic Institute, 1952) y *La poesía postmodernista peruana* (Berkeley: University of California Press, 1954). Sobre este libro se publicó en nuestra Revista Núm. 40, págs. 367-376 una reseña del profesor Alfredo A. Roggiano, de la Universidad de Iowa.

Andrés Iduarte. El agudo crítico de *Martí, escritor* y *Pláticas hispanoamericanas* ha sido elegido Presidente del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana por el período 1957-1959. Iduarte, mexicano de origen, es actualmente profesor de la Columbia University, en New York.

Próximo Congreso. El próximo congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, o sea el noveno, se realizará en New York y New Brunswick (New Jersey) y será patrocinado por las Universidades de Columbia y Rutgers.

MEXICO

Nuevo académico. El 14 de junio de 1957, en el salón de actos de la Academia Mexicana de la Lengua, correspondiente de la española, leyó su discurso de ingreso el novelista Mauricio Magdaleno, autor de *El Resplandor* y otras conocidas novelas. Su disertación versó sobre "El compromiso de las letras".

Alejandro Quijano (1883-1957). Falleció en la ciudad de México el 17 de febrero. Desde 1939, al perecer don Federico Gamboa, había ocupado el puesto de presidente de la Academia Mexicana de la Lengua. A él se debió la organización del primer Congreso de Academias de la Lengua Española, que se celebró en la ciudad de México. Por largo tiempo fue director del diario *Novedades.* Atildado escritor, demostró su interés en la lengua con sus obras *Cervantes y el Quijote en la Academia* (1935) y *Los diccionarios académicos* (1940).

Alfonso Reyes. El 17 de mayo de 1957 el ilustre escritor tomó posesión de la presidencia de la Academia Mexicana de la Lengua.

Rómulo Gallegos. El 20 de agosto de 1957 el novelista venezolano leyó en la sala Manuel M. Ponce del Palacio de

Bellas Artes, en la ciudad de México, los tres primeros títulos de su nueva novela *La brasa en el pico del cuervo*, de tema mexicano, todavía inédita.

Teatro. La temporada teatral del Instituto Nacional de Bellas Artes para el verano de 1957, en el Teatro Ródano, fue dedicada exclusivamente a la presentación de piezas de autores mexicanos. La primera obra que se presentó fue la comedia *Felicidad*, de Emilio Carballido, joven dramaturgo veracruzano autor también de *Las palabras cruzadas* (1955) y *La hebra de oro* (1956).

Antonio Mediz Bolio (1884-1957). Falleció en la ciudad de México el 15 de septiembre. Fue poeta, dramaturgo y autor de leyendas. Su obra más conocida es la colección de leyendas sobre Yucatán, *La tierra del faisán y del venado* (1922), en la cual demuestra su extraordinario amor a la patria chica.

Primer Congreso Panamericano de Teatro. Celebróse en México del 12 al 15 de octubre ppdo. con la asistencia de delegados de países. Celestino Gorostiza y Bernardo Reyes fueron el presidente y el secretario del mismo.

NICARAGUA

Julio Icaza Tejerino. Nuestro colaborador y corresponsal en Nicaragua, Dr. Julio Icaza Tejerino, escritor y jurisconsulto, ha sido elegido Diputado Nacional. Icaza Tejerino, excelente crítico y escritor ágil en obras como *Originalidad de Hispanoamérica* (Madrid: Ediciones Cultura Hispánica, 1952), ha obtenido el Primer Premio Nacional "Rubén Darío" por su obra *La Poesía y los Poetas de Nicaragua.*

Premio de Poesía. El Premio Nacional de Poesía "Rubén Darío" fue otorgado a Luis Alberto Cabrales.

URUGUAY

Jornadas Poéticas. Del 11 al 17 de marzo último se desarrollaron en el Balneario de Piriápolis, las Primeras Jornadas Interamericanas de Poesía, a las que concurrieron 78 poetas, la

mayoría del Río de la Plata. La delegación argentina estuvo integrada por cerca de treinta, entre los cuales figuraban Ricardo E. Molinari, Carlos Mastronardi, Amelia Biagioni, Emma de Cartosio, Córdova Iturburu, Eduardo González Lanuza y Horacio Esteban Ratti. Del Uruguay: Pedro Leandro Ipuche, Carlos Sábat Ercasty, Vicente Basso Maglió, Enrique Casaravilla Lemos, Juvenal Ortiz Saralegui, Arsinoe Moratorio, Walter González Penelas, etc. De Ecuador, Leopoldo Benítez Vinueza; de Chile, Julio Moncada; de Bolivia, Raúl Botelho Gosálvez y Guillermo Vizcarra Fabre y de Brasil, dos riograndenses, Pedro Gerardo y Héctor Saldaña. Hubo debates sobre poesía y actos de homenaje a Julio Herrera y Reissig (que viviera en el Castillo de Piria, fundador del balneario) y a Gabriela Mistral.

Premios. El Ministerio de Instrucción Pública ha convocado a los Jurados Literarios para la producción de los años 1954 y 1955, que funcionan en estos momentos. Hasta la fecha fueron otorgados dos premios 1954 al ensayo: a Alberto Zum Felde por su obra *Indice Crítico de la Literatura Hispanoamericana. El ensayo y la crítica* y a Francisco Espíndola por *Milón* o *El Ser del Circo.*

Asociación Uruguaya de Escritores. Fue designado nuevo presidente el conocido novelista Adolfo Montiel Ballesteros, autor de *Querencia, Gaucho tierra, Mundo en ascuas* y otros originales libros de cuentos y novelas.

Colección Poética. Los "Cuadernos Julio Herrera y Reissig" en 1957 han editado: *Fábula del Cielo,* poemas por Mariano Olivera Ubios; *Sonetos a una Rosa Blanca* por Uruguay González Poggi; *Torre de Otoño,* poemas por Juvenal Ortiz, Saralegui; *Melodías del Silencio,* poemas en prosa por Eugen Relgis y en breve aparecerá *Paradoja de la Imagen,* poemas por Humberto Zarrilli.

Homenaje a Julio J. Casal. Julio J. Casal, el inolvidable poeta desaparecido el 7 de diciembre de 1954, fue objeto de un homenaje de la ciudad de Montevideo, descubriéndose en los jardines del frente del Museo Municipal de Bellas Artes "Juan Manuel Blanes" una piedra con la siguiente leyenda grabada: "El Municipio de Montevideo, los escritores y artis-

tas uruguayos dedican este árbol al poeta Julio J. Casal. 18-VI-1889-7-XII-1954". La piedra contiene además este poema de Casal:

> Cuando acaso regreses
> al último viaje
> de acogedora tierra,
> me encontrarás al fin
> en un temblor de hoja
> que mecerá tu sueño...

En la ceremonia, que alcanzó singular brillo, disertó la vice-Presidenta del Municipio, poetisa Alba Roballo, la poetisa Arsinoe Moratorio y el Embajador de Ecuador Lic. Leopoldo Benítez Vinueza.

Disertantes Argentinos y Uruguayos. Han dictado conferencias en Montevideo los escritores argentinos Jorge Luis Borges, Roberto F. Giusti, Antonio Pagés Larraya y Córdova Iturburu.

En el departamento cultural de "La Razón" de Buenos Aires, Juvenal Ortiz Saralegui dio una conferencia sobre poesía uruguaya, interviniendo con lectura de poemas Gladys Burci, Luis Alberto Caputi, Uruguay González Poggi y Mariano Olivera Ubois.

Publicaciones Recibidas

ARGENTINA

Ara, Guillermo, *Leopoldo Lugones. La etapa modernista* (Buenos Aires: Ed. I. G. A., 1955).

Barrenechea, Ana María, *La expresión de la irrealidad en la obra de Jorge Luis Borges* (México: El Colegio de México, 1957).

Barrenechea, Ana María y Speratti Piñero, Emma, *La literatura fantástica argentina* (México: Imprenta Universitaria, 1957).

Boneo, Martín Alberto, *Poeta en Maryland,* (Buenos Aires: Colección de la Clepsidra, 1957).

Kosice, Gyla, *Antología de la Poesía Madi* (Villa Ballester, Buenos Aires: Talleres Gráficos Heine, 1955).

Pérez Zelaschi, Adolfo, *Más allá de los espejos* (Buenos Aires: Cámara Argentina del Libro, 1949);

——, *El terraplén* (Buenos Aires: Emecé Editores, 1955) [Colección "Novelistas Argentinos Contemporáneos"].

Editorial GOYANARTE:

Ficción, Revista-Libro bimestral, números 7, 8, 9, Joaquín Gómez Bas, *Oro bajo* (1957), Carmen de Silva, *Setiembre* (novela) y W. Goyen, *La casa del aliento* (Trad. de Patricia Canto).

Editorial COLUMBA:

Juan Mantovani, *La crisis de la educación* (1957);
Nicolás Repetto, *¿Qué es el socialismo?* (1957);

Editorial LOSADA:

Eduardo Barrios, *Los hombres del hombre* (1957).
Arturo Capdevila, *El amor de Scharazada. Zincali* (1957) [Colección Contemporánea].

Manuel del Cabral, *Antología clave*, 1930-1956 (1957);
José Ramón Medina, *Antología poética* (1957) [Colección "Poetas de España y América"];
Pablo Neruda, *El habitante y su esperanza: El hondero entusiasta; Tentativa del hombre infinito; Anillos* (1957) [Colección Contemporánea].

Editorial PEUSER:

Alberto de Agostini, *Treinta años en Tierra del Fuego* (1957);
Germán Bordiales, *Cantan los pueblos americanos* (1957);
María C. I. de Chares, *Madame Lynch* (1957);
Lilo Linke, *Yucatán mágico* (1957);
Fernando Reol, *Rojo y azul* (1957).

Editorial RAIGAL:

Bernardo Canal Feijóo, *Confines de Occidente. Problemas de la cultura en América*, Vol. III (1954);
Agustín Rodríguez Araya, *Nuevas Bases* (1956).

Editorial RECONSTRUIR:

Luis Franco, *Biografía sacra* (1957);

Editorial SCHAPIRE:

"Fray Mocho" (José S. Alvarez). *Obras completas*. Prólogo y notas de F. J. Solero, 1954;

EDICIONES ANTONIO ZAMORA:

"Yunque, Alvaro", (A. E. Gandolfi) *Calfucurá. La conquista de las pampas* (Buenos Aires, 1956).

También hemos recibido de Argentina las siguientes revistas: *La Biblioteca*, Tomo IX, 2a. época, No. 2, 2do. trimestre de 1957); *Cursos y Conferencias*. Revista del Colegio Libre de Estudios Superiores. Año XXVI. Vol. L., Núm. 276, marzo de 1957 y Núm. 277, junio de 1957; *Revista del Instituto de Filosofía*. Universidad Nacional de Córdoba. Año 1 Núm. 1, enero-junio de 1957; *Revista de Historia*. Año 1, Núm. 1, primer trimestre de 1957. [Número dedicado a "La crisis del 90"] Núm. 2, segundo trimestre de 1957. [Número dedicado a *Unitarios y Federales*]; *Universidad*. Publicación de la Universidad Nacional del Litoral. Núm. 34, abril de 1957, *Revista de la Universidad*, de La Plata, Año 1, No. 1, julio-septiembre de 1957, y *Revista de Educación* (La Plata), todos los números correspondientes a 1957.

CHILE

"Alone" (Hernán Díaz Arrieta), *Aprender a escribir* (Santiago: Ed. Babel, s/f.;
——, *Historia personal de la literatura chilena* (Santiago: Ed. Zig-Zag, 1954);
Donoso, José, *Dos cuentos* (Santiago: Ediciones Guardia Vieja, 1956);
Elliot, Jorge, *Antología crítica de la nueva poesía chilena* (Nascimiento, 1957) [Publicaciones de la Universidad de Concepción].
Marín, Juan, *La India eterna* (Santiago: Ed. Zig-Zag, 1956);
——, *Naufragio y otros cuentos* (Santiago: Ed. Zig-Zag, 1953).

BOLIVIA

Francovich, G., *El pensamiento boliviano en el siglo XIX* (México, 1956);
Díez de Medina, Fernando, *Literatura boliviana* (Madrid: Aguilar, 1954);
Ostria Gutiérrez, Alberto, *Un Pueblo en la cruz: El drama de Bolivia* (Ediciones del Pacífico, 1956).

COLOMBIA

Airó, Clemente, *Cardos como flores. 9 estampas de alucinado* (Ediciones Espiral, 1955);
Arbeláez, Fernando, *Testigos de nuestros tiempos* (s. f. ni pie de imprenta);
——, *El humo y la pregunta* (Imprenta Municipal, 1951);
——, *La estación del olvido* (Ed. Las Armas y las Letras, 1955);
Buitrago, Mauricio, *Pasajero del mundo* (Barranquilla: Ed. Mejoras, s. f.).

También recibimos *Espiral,* "Revista Mensual de Artes y Letras", Vol. VII, números 65, 66, 67, 68 y 69 correspondientes al año de 1957.

CUBA

Baeza Flores, Alberto, *Corazón cotidiano* (La Habana: Ediciones "Poetas", 1954);
——,*Romancero de Bayamo y otros poemas* (La Habana: Ediciones "Poetas de Hispanoamérica", 1956);
——, *Transeúnte de los sueños* (La Habana: Ediciones "Poetas de Hispanoamérica", 1957;
Esténger, Rafael, *Las máscaras del sueño* (La Habana: Colección Isla, 1957);
Maderal, Luis, *Alero* (La Habana: Tipografía de la Sociedad Colombista Panamericana, 1957);
Sosa de Quesada, Arístides, *Ayer sin fecha* (La Habana: Talleres de P. Fernández y Compañía, 1957);
Vitier, Cintio, *Vísperas* (La Habana: Ediciones Orígenes, 1953).

También hemos recibido de Cuba *Ciclón* (números 1 y 2, 1957), la *Revista Cubana,* Vol. XXXI, Núm. 1, enero-marzo de 1957, y Núm. 2, abril-junio de 1957; el *Boletín informativo,* órgano del Instituto Nacional de Cultura del Minis-

terio de Educación, de La Habana, y el *Boletín* de la Comisión Cubana de la UNESCO.

ESPAÑA

Atlántico. Revista de Cultura Contemporánea. Publicación de la Casa Americana en Madrid, Números 4, 5, 6 y 7, correspondientes a 1957.

Cuadernos Hispanoamericanos, revista del Instituto de Cultura Hispánica de Madrid, Números 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91-92, 93, correspondientes a los meses de enero a septiembre de 1957.

Insula, Números 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130 y 131 correspondientes a los meses de febrero a octubre de 1957.

ESTADOS UNIDOS DE NORTE AMERICA

AMERICAN ASSOCIATION OF TEACHERS OF SPANISH AND PORTUGUESE, revista *Hispania,* Vol. XL, Números 1, 2 y 3, correspondientes al año 1957;

Gicovate, Bernard, *Julio Herrera y Reissig and the Symbolists* (University of California Press, 1957);

Rodríguez, Mario B., *The Spirit of Spanish America* (New York: Appleton Century Croft, 1957);

Ibérica, Vol. 5, Números 3, 4, 5, 6, 7-8, 9 y 10, correspondientes a los meses de enero a octubre de 1957.

La Nueva Democracia, vol. XXXVII, No. 4, octubre de 1957.

UNIÓN PANAMERICANA

Américas, Vol. 9, Números de 1 al 10, correspondientes a los meses de enero a octubre de 1957.

Indice general de la revitsa SUR (No. 40 de la "Bibliographic Series");

Salazar Bondy, Augusto, *La filosofía en el Perú. Panorama histórico.* Prólogo de Aníbal Sánchez Reulet, 1954.

Sánchez Reulet, Aníbal, *La filosofía latinoamericana contemporánea.* Selección y prólogo de Aníbal Sánchez Reulet, 1949.

Revista Interamericana de Bibliografía (Inter-American Review of Bibliography, Vol. VII, Números 1, 2 y 3, correspondientes a 1957.

Florit, Eugenio, *Antología de la poesía norteamericana contemporánea* (1955).

MEXICO

Abside. Revista de cultura mexicana, Vol. XXI, Números 1, 2 y 3, correspondientes a 1957;

Echeverría del Prado, Vicente, *Faros de asombro* (México, D. F.: Impresora Juan Pablos, 1955).

FONDO DE CULTURA ECONÓMICA:

Anderson Imbert, Enrique, *Historia de la literatura hispanoamericana.* Segunda edición (México: Colección Breviarios, 1957);
Bernardo Canal Feijóo, *Constitución y Revolución* (Edición impresa en Buenos Aires).
J. C. Ghiano, *Poesía argentina del siglo xx* (Impresa en Buenos Aires).
J. F. González, *Historia Argentina,* Tomo I. *La era colonial* (Imp. en Buenos Aires).
C. Sánchez Viamonte, *Historia institucional argentina* (Imp. en Buenos Aires).
La Gaceta, Año IV, Números 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35 y 36, correspondientes al año 1957.
Estaciones. Revista Literaria de México. Año II, Números 5 y 6, correspondientes a 1957.
La Gaceta, Publicación del Fondo de Cultura Económica, todos los números correspondientes a 1957.

Librería STUDIUM:

Dunlam, Lowell, *Rómulo Gallegos. Vida y obra* (1957).
Chang-Rodríguez, Eugenio, *La literatura política de González Prada, Mariátegui y Haya de la Torre.* Prólogo de Germán Arciniegas (1957).
Leal, Luis, *Antología del cuento mexicano* (1957).
Romero de Terreros, Manuel, *Teatro breve* (Colección Los Presentes, vol 6).

URUGUAY

Ediciones de los CUADERNOS HERRERA Y REISSIG:

Xavier Abril, *Antología de la poesía moderna hispanoamericana,* panorama antológico que comprende a los siguientes países: Argentina, Cuba, Chile, México, Perú y Uruguay;
Gladys Burci, *Sitio tardío* (poemas);
Julio J. Casal, *Distante álamo* (poemas);
Manuel de Castro, *Pastoral melancólica y otros poemas;*
Mireya Dotti, *Aire encendido* (poemas);
Walter González Penelas, *Elegías y otros poemas;*
Arsinoe Moratorio, *Presencia de la rosa* y *La última garza* (poemas);
Margarita Muñoa, *Primera voz* (poemas);
Juvenal Ortiz Saralegui, *Poesía fiel; Torre de otoño* y *Diálogo con Julio J. Casal;*
Dora Isella Russell, *Lo maravilloso en Las Mil Noches y una Noche;*
Lucila Velásquez, *Los cantos vivos* (Poemas).

Además hemos recibido de sus autores:

Ballesteros, Montiel, *La ronda en la calavera; Querencia: Gaucho tierra; Barrio; La jubilación de Dios;*

Bollo, Sarah, *Antología lírica* (Buenos Aires: Editorial Nova, 1948);
Botello, Asdrúbal, *Círculos de voces* (Montevideo, 1954);
De Castro, Manuel, *El padre Samuel*; *Meridion; Hernandarias; Encantamiento; Retorno.*
Madeiros, Paulina, *Un jardín para la muerte* y *Río de lanzas.*

VENEZUELA

ASOCIACIÓN DE ESCRITORES VENEZOLANOS:

Nos ha enviado los "Cuadernos literarios" números 91, 92 y 93, correspondientes a: Rafael Angel Insauti, *Caminos y señales;* María Calcagno, *Canciones que oyeron mis últimas muñecas;* Morita Carrillo, *Jardines del niño Dios.*

MINISTERIO DE EDUCACIÓN: Dirección de Cultura. Nos ha enviado:

Eduardo Arcilla Farías, *Cuatro ensayos de historiografía.* Cuaderno Núm. 5 de la Colección "Letras Venezolanas";
Los cuadernos de poesías Números 19, 20, 21 y 22, correspondientes a: J. A. Escalona-Escalona, *Sombra del cuerpo del amor;* Marco Ramírez Murci, *Otra soledad;* R. Olivares Figueroa, *Teoría de la Nieve;* Rubén Angel Hurtado, *Fueros de Guaicaipuros.*
Además: la Revista Nacional de Cultura, Núm. 120, correspondiente a enero-febrero de 1957 y Núm. 121-122, marzo-junio de 1957.